Nina Samuel, Felix Sattler (Hg.)

MUSEALE RESTE

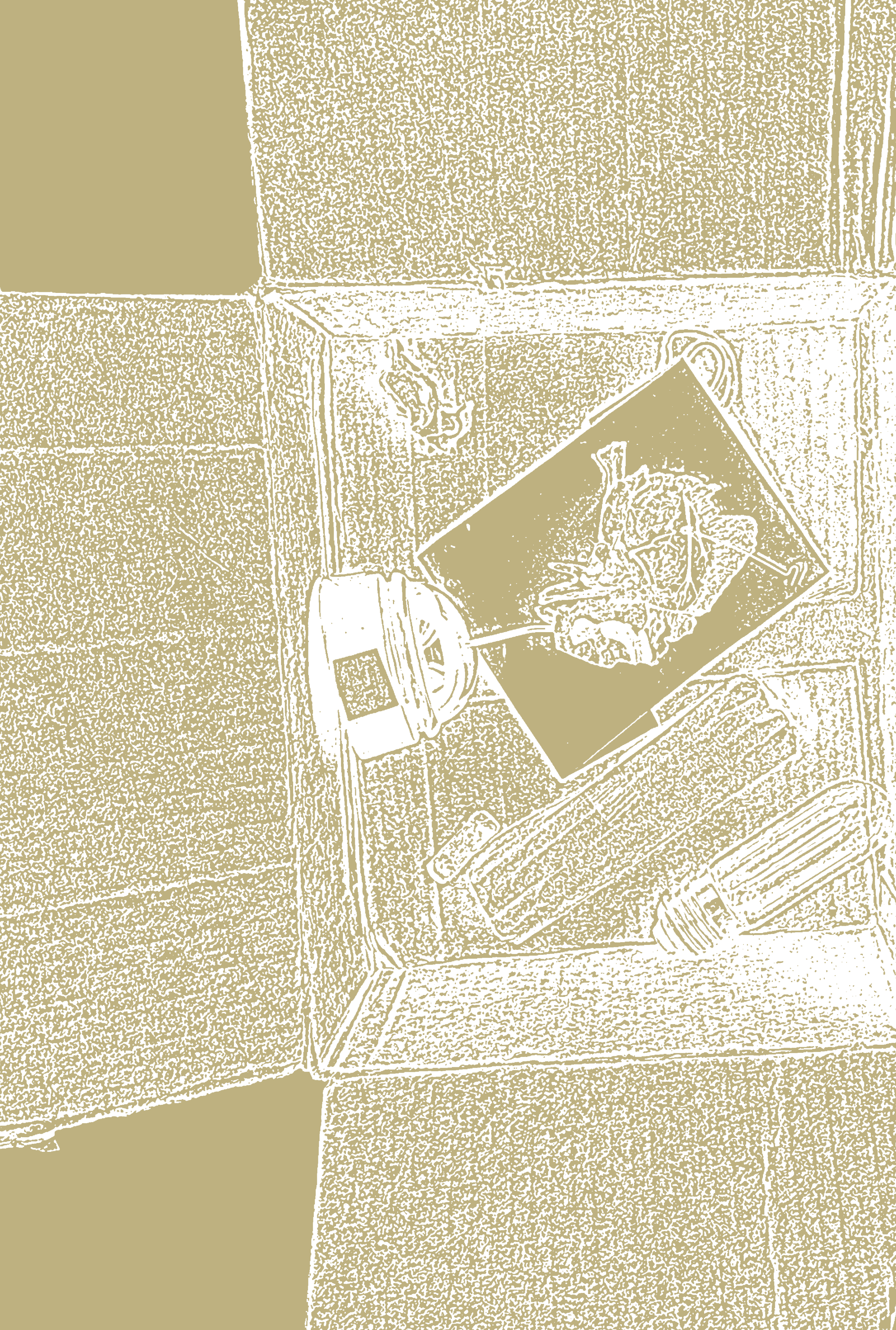


Bildwelten des Wissens Band 18

DE GRUYTER

Nina Samuel, Felix Sattler (Hg.)

Museale Reste



Bildwelten des Wissens
Band 18

Nina Samuel, Felix Sattler (Hg.)

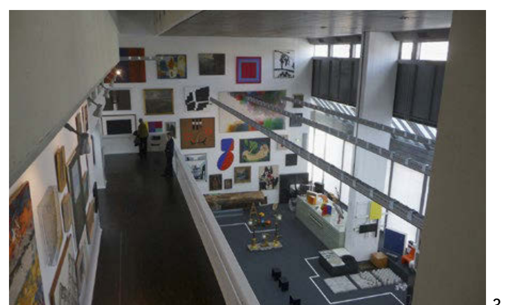
MUSEALE RESTE

DE GRUYTER



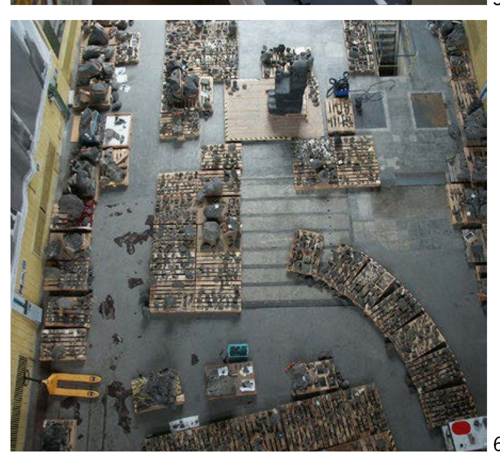
1


2


3


4


5


6

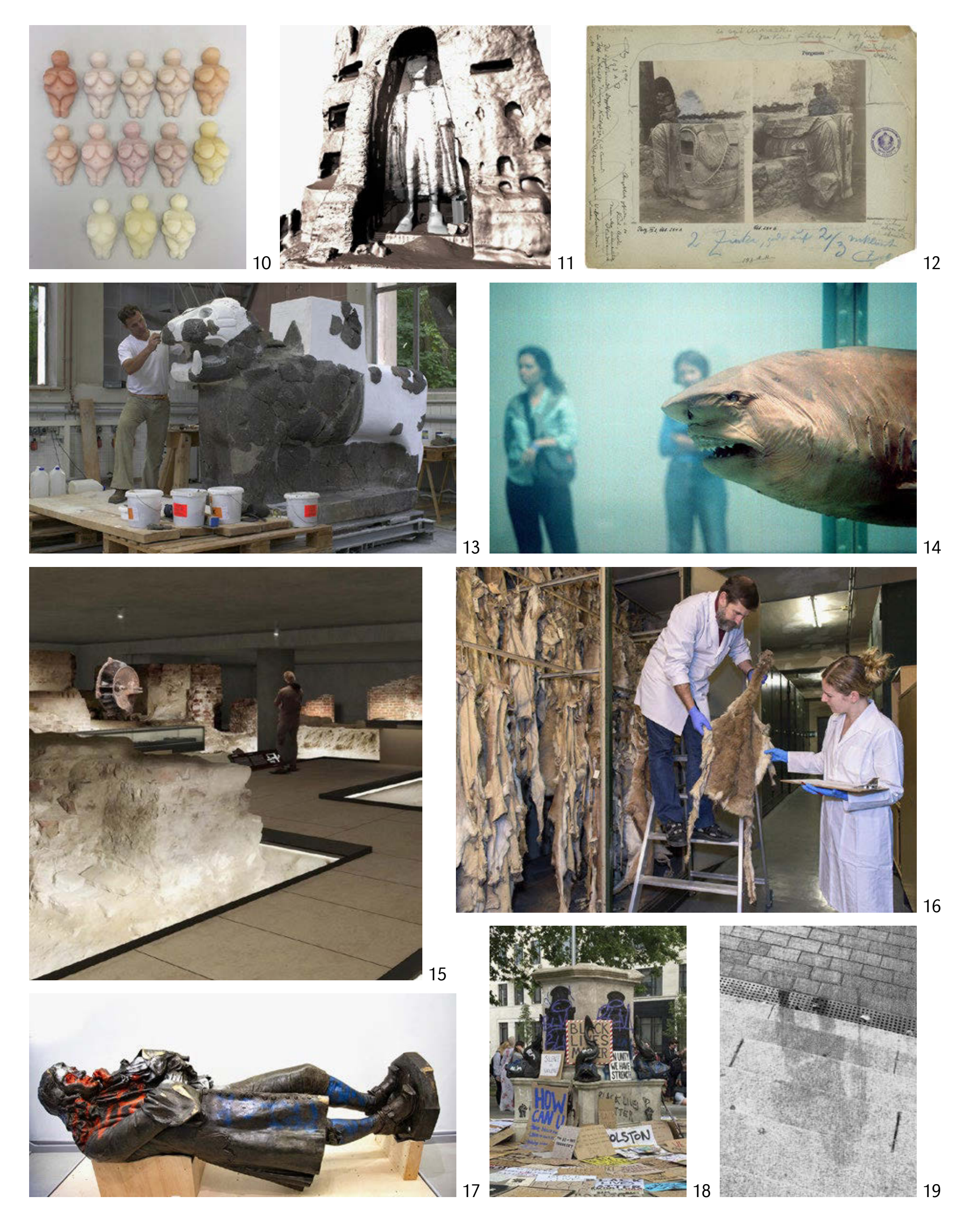

7



8


9

1: Beschriftung im Archiv des Cranbrook Institute of Science, Michigan's Museum of Natural History, 2013. **2:** Domenico Remps: Kuriositätenkabinett, um 1690. **3:** Installationsansicht der Ausstellung „alles", Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 2009. **4:** Depot nicht verkaufter und nicht präsentierter Werke im 2. Obergeschoss der Kunstmesse Art Basel, 2019. **5:** Holzschrank im Späth-Arboretum der Humboldt-Universität zu Berlin, 2021. **6:** Rekonstruktion von Objekten aus dem Tell Halaf-Museum, Pergamonmuseum, Berlin, 2003. **7:** Andrea Malanski: Ruin in Reverse, 2017. **8:** Kontaktabzug Male Couples, Charlotte Brooks, 1970. **9:** Asad Raza: Absorption, Installation mit Substrat aus verschiedenen Abfallstoffen, Gropius Bau, Berlin, 2020. **10:** Venus von Willendorf, angefertigt von Navena Widulin aus Wachsresten des Labors für Restaurierung und Konservierung des Medizinhistorischen Museums



der Charité, 2021. **11:** Visualisierung einer zerstörten Buddha-Statue in Bamiyan, Afghanistan auf Grundlage von Scandaten. **12:** Oberkörper einer Doppelstatue aus der Roten Halle in Pergamon, Abzug auf Albuminpapier montiert auf beschrifteter Fotopappe, 1900. **13:** Ergänzung fehlender Partien an einer Löwenskulptur, Tell-Halaf-Projekt, 2006. **14:** Damien Hirst: The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1999. **15:** Ruinen des Berliner Schlosses mit begehbarer Ausstellungsarchitektur im Humboldt Forum. **16:** Fellsammlung des Museums für Naturkunde Berlin, 2018. **17:** Von Black-Lives-Matter-Aktivist:innen gestürzte Statue Edward Colstons, ausgestellt im M Shed, Bristol, 2021. **18:** Leerer Sockel der Statue von Edward Colston in Bristol nach dem Sturz des Denkmals durch Black-Lives-Matter-Aktivist:innen, 2020. **19:** Schattenabdruck eines Menschen nach der Explosion der Atombombe, Hiroshima, 1945.

Inhalt

Editorial

„It [restoration] means the most total destruction which a building can suffer; a destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed." [1]

Der englische Schriftsteller John Ruskin (1819–1900) hat in der Restaurierung von Baudenkmälern einen Verlust von Zeitlichkeit gesehen – eine Form der Zerstörung, die es unmöglich mache, historische Reste daraus zu gewinnen. Ruskin versteht unter diesen Resten eine Spur, die auf etwas Fehlendes oder Hinzugekommenes verweist, wie der Bildträger einer beschädigten Malerei, auf dem sich die Farbe nur noch erahnen lässt, oder die Patina an einer Skulptur. Solche Überbleibsel lenken den Blick vom Objekt auf das Material, vom Erhaltungszustand auf den Prozess, sie erwachsen aus der Zeit selbst, den Umständen und damit verbundenen materiellen Transformationen, denen ein Werk unterworfen ist und die seinen Wert mehren: „walls that have long been washed by the passing waves of humanity".

Auch Museen sind mit der Abgrenzung von Wertgegenstand und Abfall konfrontiert, die nicht zuletzt das Selbstverständnis der Institutionen und die Entscheidung darüber betrifft, wann und unter welchen Bedingungen etwas erhaltenswert ist. Die Kategorie der ‚Reste', die mit dem vorliegenden Band eingeführt werden soll, zeigt jedoch, dass eine solche Trennung der Grundidee des Museums zuwiderläuft.

In seiner Serie von Installationen *The Ethics of Dust* untersucht der New Yorker Künstler und Denkmalpfleger Jorge Otero-Pailos seit dem Jahr 2008 solche Prozesse. Er behandelt Monumente wie den Dogenpalast in Venedig oder das Innere der Kopie der Trajanssäule im Victoria & Albert Museum in London mit flüssigem Latex. Die Oberflächen werden mit diesem Verfahren gereinigt, zugleich werden die Verschmutzungen und Rückstände von der Oberfläche des Bauwerks in Latex festgehalten. Die Patina des Bauwerks wird anschließend in räumlicher Nähe zum Original ausgestellt. ↗ **Abb. 1** Die Oberfläche von Kunst- und Kulturgut beherbergt neben Staub auch Pilzarten, Sporen, Algen und Bakterien, die in enger Symbiose mit den jeweiligen Bauwerken, ihrer historischen Materialität und ihrer Zeitlichkeit entstehen. Während die Latexschicht mit den abgelagerten Zeitspuren traditionell als wertloses Beiwerk entsorgt wird, behandelt Otero-Pailos die drängende Frage, inwieweit die darin konservierten Überreste als Teil der Geschichte der Denkmäler genauso bewahrenswert sind.[2]

1 John Ruskin: The Complete Works of John Ruskin, hg. v. E. T. Cook und Alexander Wedderburn, Bd. 7, The Seven Lamps of Architecture, New York 1903, S. 242.

2 Zum Thema Zeitspuren als eigenständiger Wert in der Konservierung vgl. Thomas Brachert: Patina. Vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung, München 1985; Caitlin DeSilvey: Curated Decay. Heritage Beyond Saving, Minneapolis 2017.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-001

Indem Otero-Pailos' Ablagerungen die Reste als Zeitspuren verhandeln, verweisen sie auf einen definitorischen Schwebezustand, der traditionelle Konzepte des Bewahrens auf den Prüfstand stellt.

In der Verhandlung des Begriffs „Rest“ treten auch Debatten um Autorenschaft, Autorisierung und Authentizität von Kunstwerken zu Tage. Am Whitney Museum of American Art entscheidet seit 2008 das Replication Committee über die Frage, wann Teile eines stark restaurierungsbedürftigen Werks oder das gesamte Werk reproduziert werden müssen. Das Komitee setzt sich aus Vertreter_innen der Konservierung, Kuration, Sammlungs- und Rechteverwaltung sowie des Justitiariats zusammen. Entscheidungen über Reproduktion und Restaurierung entsprechen den unterschiedlichen Annahmen über die Integrität eines Werks und den Status der anfallenden Reste. Während Restaurierung möglichst Reste vermeidet (d. h. auf Reparatur und Reintegration von Bestandteilen des Werks setzt), grenzt die Reproduktion bestimmte Teile des Werks als nicht-wiederherstellbar ab und ersetzt sie durch neue Teile. Die entfernten Teile des Originals sind nicht Abfall, sondern Rest: Sie sind nicht mehr Bestandteile des Ganzen, werden als authentische Gegenstände aber auch nicht weggeworfen. Stattdessen treten sie als parallele Erzählung neben das Werk.

In naturkundlichen Sammlungen zielen Konservierungsmaßnahmen oft nicht auf den Erhalt aller, sondern nur ausgewählter Teile eines Organismus ab, z. B. Fell und Knochen statt Weichteilen. Dennoch erhalten sich auch Reste bestimmter Materialitäten, die zum Zeitpunkt des Sammelns vielleicht noch unbekannt oder irrelevant waren. Die erst seit wenigen Jahren verwertbare *ancient DNA* fällt in diese Kategorie: Sie ist ein Rest, der mit neuen Erkenntnissen in den Fokus der Forschung gerät. Zugleich zeigt sich an der aDNA, dass z. B. eine auf die Erfassung morphologischer Merkmale abzielende Digitalisierung von Sammlungsobjekten nicht alle Eigenschaften bzw. deren Reste erfassen kann.[3]

Dass bei digitalen Kunstwerken Prozesse der Sicherung und Rest-Werdung nah beieinander liegen, ist für Museen eine neue Herausforderung. Speichermedien können zu Datenverlust und zur unbeabsichtigten Modifikation digitaler Formate führen, indem sie durch die Lagerung verändert werden.[4] Dies führt zur Frage, ob diese Artefakte im Sinne einer digitalen Patina bewahrenswert sind. Auch die Zensur öffentlich zugänglicher digitaler Kunst durch politische Akteure kann zu immateriellen Resten führen. Das Netzkunstwerk *Les Secrets* (1997) von Nicolas Frespech, eine öffentliche Sammlung von Geheimnissen teilnehmender Internetbenutzer_innen, wurde nur vier

3 Wir danken Matthias Glaubrecht herzlich für das aufschlussreiche Gespräch.

4 Whitney Media Preservation Initiative Survey, 2018, S. 1.



1: Jorge Otero-Pailos: The Ethics of Dust. Trajan's Column, Victoria & Albert Museum, London, 2015.

Jahre nach seiner Erstellung auf Bestreben der französischen Rechten abgestellt und ohne Sicherungskopie vom Server gelöscht.[5] Was vom Kunstwerk übrigblieb, waren verstreute digitale Reste, die vom Museum als Dokumentation gesammelt und ausgestellt wurden, darunter eine Kopie des prozessual angelegten Werks, die dessen Zustand, nicht aber dessen Funktionalität eingefroren hatte. Der Versuch, zerstörte digitale Kunstwerke wie *Les Secrets* durch die Aktivierung aller vorhandenen Reste wieder zugänglich zu machen, wurde in der Literatur als Erstellung eines „zweiten Originals"[6] diskutiert.

In ethnologischen Sammlungen gerät der Begriff des Rests inzwischen selbst in die Kritik: Sind menschliche Knochen, Haare, Haut mit dem Tod und ihrer Aufbewahrung im Museum zu unbeseelter Materie geworden oder sind es Ahnen? Von einer Bembe-Figur heißt es, dass sie den Atem eines Ahnen enthalten hat; auf dem Weg in die Sammlung eines Museums wurde sie geöffnet – bewohnt der Atem weiterhin die Skulptur?[7] Das Museum hat hierfür bislang kein Sensorium und keine Untersuchungsmethoden.

Reste entstehen durch Veränderungen in der normativen Ordnung von Sammlungen.[8] Der Band soll zeigen, dass es zahlreiche Restbildungen im musealen Bereich

5 Emmanuel Guez, Morgane Stricot, Lionel Broye, Stéphane Bizet: The Afterlives of Network-Based Artworks. In: Journal of the Institute of Conservation, Jg. 40 , 2017, Heft 2, 105-120, DOI: 10.1080/19455224.2017.1320299. Zur Zensur vgl. Katja Müller Helle (Hg.): Digitale Bildzensur. Bildwelten des Wissens, Band 16, Berlin 2020.

6 Guez et al. (s. Anm. 5), S. 106.

7 Mary Nooter Roberts: Does an Object Have a Life? In: Mary Nooter Roberts und Susan Vogel (Hg.): Exhibition-ism. Museums and African Art. The Museum for African Art, New York, 1994, S. 49–51.

8 Vgl. dazu Peter Geimer: Über Reste. In: Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, hg. v. Anke te Heesen und Petra Lutz, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 109–118. Vgl. ebenso Boris Jardine, Emma Kowal, Jenny Bangham: How Collections End. Objects, Meaning and Loss in Laboratories and Museums, in: BJHS: Themes, 2019, Heft 4, S. 1-27.

gibt, die jenseits des „Entsammelns“, des Bedeutungsverlusts oder der Zerstörung liegen. Diese Reste sind dynamisch und im Werden begriffen. Sie stoßen materielle und begriffliche Bewegungen an, von der konservatorisch inaktivierten zur aktiven Materie, vom Objekt zum Rest, aus bestehender Systematik in neue (Un-)Ordnungen. Reste sind Kippfiguren, die Zuschreibungen und Zwischenräume in Dualitäten öffnen, wie Objekt-Abfall, Original-Kopie, Gebrauch-Bewahrung, belebt-unbelebt, Natur-Kultur, Subjekt-Objekt.

Reste können überall anzutreffen sein – im Ausstellungsraum genauso wie im Depot, im Labor genauso wie in der Verwaltung. In jedem dieser Kontexte stehen jeweils andere Formen des professionellen Selbstverständnisses, des Wissens und verschiedene Praktiken zur Verfügung. Mit dem Rest existiert ein begriffliches Werkzeug, das Sammlungen und ihre Gegenstände im Hinblick auf ihre Veränderlichkeit und Instabilität erfassen kann – ohne sie vorschnell in neue Kategorien einordnen zu müssen. Weil der Rest viel mehr Ausdruck einer Relation als eines Status ist, markiert er die Unabgeschlossenheit und Potenzialität von Dingen und Materialien. Mit diesem Band möchten wir eine Beschäftigung mit Resten anregen, die dabei hilft, den Bewahrungsauftrag von Museen weiterzuentwickeln und Prozesse und aktive Materialien sowie unterschiedlichste Akteur_innen einzubinden.

Nina Samuel und Felix Sattler
mit Katja Müller-Helle, Claudia Blümle, Horst Bredekamp und Matthias Bruhn

Sharon Macdonald

Sighting the Dust: Attending to the Museum through its Residues

What does it mean to sight the dust and think the museum through its residues? And are museum residues necessarily *its*? (Questions of possession always lurk, at least residually, in museums.) In this article, I consider the implications of attending to residues, such as dust, especially, but not only, for museums. What does such attention bring to light? How might it prompt seeing the museum differently or otherwise?

My concern here is with what might constitute residues in and of the museum, substantively and metaphorically (two categories that, like residues themselves, may be not so clearly only one or the other). My interest is in the analytical traction of residual attention to the museum, looking at it from the possibly grimy and dusty edges and through its by-products – what we might call museum heterology or scatology, to invoke Bataille.[1] What are the effects and implications of subjecting the museum to a scatological or residual gaze? Here, I should note that in psychology, *residual attention* refers to something different from the main object of focus – it is the background or partial attention that we expend, probably without our being aware of it. Some psychologists regard residual attention as distracting, preventing us from being able to concentrate on the task at hand. My own use of the term, however, is intended to signal a focus on what is not usually noticed in academic understandings, in this case, of museums. But rather than attend to this in only partial awareness, I aim to bring this to the fore – to give full attention to the residual and the conditions of residuality.

Below, I reflect on the notion of residue, teasing out its sometimes subtle differences from related terms, such as waste and trace. This reflection leads to a phenomenology of residues, together with a consideration of their ontological implications, especially for that key museum entity, the object. The article then explores two sets of examples in which residues and the residual are variously brought to awareness in museums. The first set presents examples drawn primarily from ethnographic research on cleaning in museums. Responding to museums' anxieties over residues, especially dust, these cases variously reveal particular ontologies of materials and objects and also show how

This work was carried out as part of the Cluster of Excellence Matters of Activity (DFG EXC 2025), within its Object, Space, Agency theme. I thank Nina Samuel and Felix Sattler for the invitation to contribute to this volume and for their encouragement and many helpful suggestions; I am also grateful to the *Bildwelten des Wissens* editorial team, particularly Matthias Bruhn for insightful editorial input. Lynn Stern improved the text with excellent copy-editing. Gordon Fyfe guided me to the Parthenon marbles and some great references; Jennie Morgan and Margareta von Oswald allowed me to refer to their as yet unpublished work. Clemens Winkler not only gave me a tour of his exhibit but also shared a draft of his unpublished work and many ideas and enthusiasm. Mike Beaney, master of puns, came up with the main title.

1 Georges Bataille: Definition of Heterology. In: Theory, Culture and Society, vol. 35, 2018, no. 4–5, pp. 29–40.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-002

residues are entangled in – and afford particular perspectives on – specific hierarchies of labor and conceptions of time and moralities, including those of possession. The second set presents cases of installation works, mostly self-categorized as artistic, that have been shown in museums. In their bringing of the residual to attention, they, too, probe particular understandings of materiality and objectness, as well as the nature and potential of the museum itself.

A phenomenology of residues

Residues are by-products of whatever is regarded as the main phenomenon or substance. They reside – as the shared etymology implies – on the side, as sediments at the bottom or scum on the top, crusting on a surface, clinging to edges. A residue is that which is left behind following some process. Although residues may be unwanted or even unpleasant, they are not so clearly designated as negative as are rubbish and waste. Neither do they get so much attention. There are rarely special bins or services to deal with them. While residues are more negligible than rubbish and waste, they are usually less delicate than traces and not so well formed as tracks. Unlike traces and tracks, residues do not invoke the glamorous role of leading to a hidden source or actor – though a residue, such as the lipstick remaining on the edge of a cup, might prove to be a trace and clue in a detective story. As this article – and indeed this volume as a whole – suggests, there is much scope for residues to be actively mobilized as clues for academic detective work.

In their left-behindness, residues differ from excess, which spills over, as an extra or surfeit of the same substance.[2] Excess can feel joyously effusive or attractively risky; residues, not at all. Excesses are demonstratively present. By contrast, residues are more ambiguous, as historian Carolyn Steedman points out for dust: it is always "both there and not there; what is left and what is gone."[3] Dust, about which some remarkable volumes have been written, is not, perhaps, an obvious case of residue, especially when it is in motion.[4] Nevertheless – especially if we bear in mind that the dust on an object is likely to be, in part, composed of particles of that object – it can surely be taken as such; indeed, dust is in itself intriguing to think with and through, not least for its

2 See Sharon Macdonald, Jennie Morgan, Harald Fredheim: Too Many Things to Keep for the Future? In: Rodney Harrison, Caitlin DeSilvey, Cornelius Holtorf, Sharon Macdonald, Nadia Bartolini, Esther Breithoff, Harald Fredheim, Antony Lyons, Sarah May, Jennie Morgan, Sefryn Penrose (eds.): Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices, London 2020, pp. 155–68 for reflection and references on terms including *excess*.

3 Carolyn Steedman: Dust. The Archive and Cultural History, New Brunswick, NJ 2002, p. 163.

4 See Joseph A. Amato: Dust. A History of the Small and Invisible, Berkeley 2000; Michael Marder: Dust, New York 2016; and Steedman (see note 3).

metaphoric richness and the peculiarity of it as a word, referring to both a substance and the act of getting rid of that same substance. Playing with these verbal quirks, we could say that *to dust* is to make sure that *dust bites the dust* – though as Steedman emphasizes, dust does not in fact ever vanish: "It is about circularity, the impossibility of things disappearing, or going away, or being gone."[5] This means that dust is *of* as well as *on* an object, and, as such, like other residues, it is inherently in-between, not merely blurring but also unsettling the (idea of) the object itself.

Remains and *remainders* are perhaps the closest to *residues* of related terms, but even these are not identical, since the former two are usually more well shaped and reminiscent of whatever they were before than are residues. They are less rather than more of what was there before. Residues, by contrast, are typically something else, something new. The sediment at the bottom of a wine bottle is not wine, just as the limescale inside a kettle is not water. They do not resemble them at all. Residues are something extra, something in themselves. The rim left after my bath is a new mix, of soap suds and dirt and bits of me (human remains of a sort). *Margins* and *peripheries* share qualities with residues, not least metaphorically. But residues are not primarily topographical. Moreover, whatever they are marginal or peripheral to – such as wine or (bath) water – is not necessarily even present anymore. Margins and peripheries cling to their centers more keenly and enduringly. Residues are relational, but they are so in a by-the-way mode. (This should remind us, incidentally, that figuring out different modes of relationality is an important analytical task and one to which attention to the diverse affordances and phenomenology of kinds of forms or substances has much to contribute.)

Mathematics deploys the term *residue* to describe what is left behind after a particular calculation. Most residues, however, are material. They are substances that we can touch, that we might dip our fingers into, though perhaps only warily, in case they prove to be toxic. Perhaps gritty or greasy, residues may have formed in relation to liquids or solid matter, constituting a layer, or skin, that may itself be of indeterminate or mixed consistency. Their in-between state is compounded by the fact that they are neither the main substance or object themselves, nor the air or other surface that a residue meets. Residues are doubly or even multiply liminal. Yet, sometimes it is hard to say whether something is a residue or the thing itself. Is it patina or dirt? Are both residues? Such questions have a particular valence in museums. Should that residue be considered part of an object or something to be removed? As wider scholarship shows,

5 Steedman (see note 3), p. 164.

there are diverse views and changing practices surrounding these matters.[6] By not just clinging to objects but also being produced at least partly by them – as when iron oxides exude from certain stone – residues question the ontological status of objects themselves. Where does an object begin and end?

Residues raise this question in temporal form too. As they accrete over time, perhaps over long periods, are they forming on the object, or are they part of it? At the least, residues recall process and time passing; they bear witness to there being a history to the present state. Philosopher Timothy Morton suggests that "to allow things to get dirty is to allow that things are not at war with time" – instead, they go along with it.[7] Residues may become relatively stable and settled – as the word's shared etymology with *reside* suggests – but they are likely to be still in the making, almost certainly so at a fine-gauge level, hinting also at a future, perhaps one of continuing deposition. Although residues may index a continuation of process – the accretion over time – they are also a reminder of what has gone and thus simultaneously index disappearance or finitude (a double and contrary potential of dust, which Carolyn Steedman also points out).[8]

This making of residues over time is not usually the result of purposeful human action and intention – or, at least, not of these alone. Rather, residues illustrate that "objects still vibrate without being pushed."[9] They manifest the activity of matter and are thus ripe for attention from the Cluster of Excellence from which this volume springs. Not just providing evidence that matter does things by itself and that objects and materials are not inert, residues raise the question of precisely what kinds of activity are involved and with what effects.

Let us now turn to some examples of residues in museums in order to illuminate a subject that is not usually given more than cursory attention by museology (the academic study concerned with the nature and capacities of museums). Residues have, however, been the concern of more practical attention, especially in the field of conservation (which is sometimes subsumed under museography, which deals with practical dimensions of the museum). I am interested in how far a focus on residues can expand beyond such existing approaches, and into museology and other fields, bringing new perspectives into and onto the museum.

6 For relevant debates, see, for example, Sarah Walden: The Ravished Image. How to Ruin Masterpieces by Restoration, London 1985; and Michael Daley: Solvent Abuse. In: Simon J. Knell (ed.): Care of Collections, London 1994, pp. 30–34.
7 Timothy Morton: Being Ecological, London 2018, p. 169.
8 Steedman (see note 3), p. 163.
9 Ibid., p. 171.

Cases of cleaning cases

One of the ways in which residues manifest in museums is as problems that need to be cleared away. Little museological attention has been given to the cleaning of museums, but cleaning practices have become significant in some ethnographic research – an approach well tuned to the residual. Anthropologist Jennie Morgan became interested in discourses and practices of cleaning when these became highly contested – in what she dubbed "cleaning wars" – at her research site, Kelvingrove Art Gallery and Museum in Glasgow, Scotland.[10] The "cleaning wars" broke out after the museum was demoted in its ranking as a visitor attraction because of being judged insufficiently clean. The offending residues, which had led to what museum staff felt to be a serious loss of status, were primarily to be found on – or sometimes in – display cases. Typically, they took the form of dust and fingerprints, or other greasy markings, on the glass of cases or within them. As Morgan explains, some of these residues were seen as emanating from the people who came to view the exhibits: "Visitors were conceptualized by staff as somewhat messy creatures who were inclined to drop litter, picnic in areas they should not, bring dirt in on their bodies, create dust by shedding hair and skin, and touch cases and objects with their 'sticky fingers' or 'clawing' hands."[11] Attending to such residues brings to light understandings of visitors as not physically contained. Defying usual museological understandings of visitors as learners or aesthetes, they appear here as embodied, unruly, and, like the residues themselves, transgressive, as Morgan points out, drawing on Michael Taussig's idea of dust and dirt as "transgressive substances."[12]

But it is not only humans who are seen to have transgressed by creating the residues that led to the loss of the museum's status. During one meeting at the Kelvingrove Art Gallery and Museum, we paused at a display, and the manager pointed out a thick layer of gray dust that had gathered in between a piece of furniture and a clear Perspex screen. A museum officer commented dryly, "What you don't see is the dust that we have already removed […] for some reason it's just a very dusty building."[13]

10 Jennie Morgan: Change and Everyday Practice at the Museum. An Ethnographic Study. Unpublished PhD thesis, University of Manchester 2011, p. 190.

11 Ibid., p. 194.

12 Jennie Morgan: The Cleaning Cupboard. An Ethnographic Look at the Production of "Newness" in Kelvingrove Art Gallery and Museum. In: Friedrich von Bose, Kerstin Poehls, Franka Schneider, Annett Schulze (eds.): Museum X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berliner Blätter 57, Berlin 2011: pp. 49–56, here: p. 51. Morgan cites Michael Taussig: My Cocaine Museum, Chicago 2004, p. xiii.

13 Morgan: Change and Everyday (see note 10), p. 194.

The building itself is seen as active in making such matter as dust. Moreover, Morgan notes, the materials of the display cases – especially the glass – make residues such as dust and fingerprints all the more visible. Indeed, when the exteriors of cases are cleaned, the marks and dust inside them may become even more evident.[14] The interaction of substances, materials and light generates attention to residues that might otherwise have remained unnoticed. Museum staff thus work with ontologies of matter as active – and not only in relation to museum objects. Matter (in this case, dust) is not simply active, however; it behaves and interacts in particular ways – on which there may be disagreement. As Morgan describes in a fascinating discussion of the work of museum cleaners, there is a dispute between those who believe that wet cleaning (using cloths, water, and chemicals) is most effective and those who say that only dry cleaning (using dusters and a vacuum cleaner) can result in properly residue-free cases. Each side claims not only that the practices of the other fail to effectively remove residues but that they merely redistribute and can lead to further ones. Such disputes are not, however, only about the supposed facts and practicalities; they are also, as Morgan shows, bound up with emotions, morals, and museum hierarchies. The latter includes a shared sense among the cleaners of their low status within the museum – that they themselves are in many ways like the dust and grime that they are tasked to clear away and out of sight. This is expressed in their resentment of how their work is limited by curators who "don't trust us around objects."[15]

Differentiations of residues and their entanglements in concerns beyond the immediately practical are revealed in Margareta von Oswald's ethnography of the Ethnological Museum in Berlin.[16] In the museum, staff are much exercised about dust, which, she writes, sometimes drives "museum employees crazy."[17] There is, she observes, a kind of dust that museum staff there call "museum dust."[18] This is dust that accrues once an object is within the museum. Some staff regard this as a kind of offence to the object caused by the museum, whereas others see it as part of the object's overall life, which includes its time in the museum as well as that before it. Here, we see different ideas not just about whether residues are part of an object but also about the museum's role in an object's provenance or biography. For the curators who see museum dust only as an irritant, the task of the museum is to freeze the object at the moment of

14 Morgan: Cleaning Cupboard (see note 12), p. 54.
15 Morgan: Change and Everyday (see note 10), p. 208.
16 See Margareta von Oswald: Working Through Colonial Collections. An Ethnography of the Ethnological Museum in Berlin, Leiden 2022, chapter 7.
17 Ibid.
18 Ibid.

its acquisition: history is only what happened beforehand. For those more willing to embrace the dust, an object's experience in the museum is part of its continuing life and life story. Through the lens of dust, then, we can see not just different ontologies of the matter involved but also different conceptions of the museum's rightful agency and f the very idea of a museum object.

Although dust is sometimes regarded as a relatively harmless residue, Oswald points out that it is not necessarily seen as such by museum staff, since it may harbor damaging substances or life-forms. Other kinds of residues, especially from previous attempts to protect and conserve objects, have also sometimes proved to be damaging either to objects or to people (see also Cavaziel, in this volume). In the case of ethnological museums, the toxicity of earlier pesticide use can interfere with the work on objects by – or the return of objects to – their source communities.[19]

The restitution of objects leads us back to this article's residual concern with questions of possession. Museums' claims for holding onto objects are based in part on the idea that they take the best care of the objects and protect them from problematic residues. That they introduce other residues – especially toxic ones – goes against the grain of this reasoning, as does the removal of residues that, according to some, should not be removed. The long-running case of the so-called epidermis of the Parthenon marbles – a majestic frieze of marble sculptures held in the British Museum – is a celebrated example. The marbles were taken by Lord Elgin in the early nineteenth century; for decades, there have been calls for their return to Greece. Among the various arguments made by the British Museum for keeping them has been that doing so was best for their preservation. A major challenge to this has come, however, from revelations of damage caused by the cleaning methods used by the museum. At different points in time, these have included the use of caustic chemicals and acids, as well as waxes and wire wool. An extensive cleaning in the 1930s was widely condemned – including by a later British Museum director – for losing significant surface detail.[20] All of this was undertaken, moreover, in an attempt to remove what was assumed to be an alien residue and restore what was imagined to be the sculptures' original pure whiteness. Scholars have increasingly questioned the idea that the orange-brown tint on the marbles was the equivalent of museum dust – that is, it only appeared after they were in British hands. Some have suggested that it is naturally produced by the marble itself (though this idea is no longer deemed likely) or that it is either intentional pigment or

19 See Clémentine Deliss: The Metabolic Museum, Berlin 2020.

20 See Ian Jenkins: Cleaning and Controversy. The Parthenon Sculptures, 1811–1939, London 2001.

the remnants of original protection applied at the time of their making.[21] If these are the cause of the residues – rather than what some would consider the regular effects of exposure to air – then, in the view of those calling for return, this is as all the more reason for the marbles to be freed from their wrongful captivity, a captivity in which they have only suffered further harm.

In all of the cases discussed above, the residues are never mere residues. Instead, they are entangled with many other facets of the museum – including hierarchies and status, emotions and morals, and the very possibilities of possession, display, and restitution, among other actual and potential museum actions. Residues reveal ontologies – how matter and, more specifically, the object and its constitutive practices are, perhaps, diversely and even disputably, made in the museum – and, thus, how these in turn allow for the museum to be imagined and realized in particular ways.

Dusty installations

Ethnographic research and an anthropological sensibility are not the only means to bring residues – and the residual work with and against them in museums – to museological attention. There are also artistic and other installation works that have focused on museum residues – especially dust – and in doing so have likewise highlighted entanglements and alternative ontologies. Here, I do not attempt to provide a wide survey of such works but, rather, select some for the museological insights that they bring.[22]

For philosopher Michael Marder, that modern art might focus on dust – or even develop a genre that he calls "Dustart" – is logical since a key feature of modern art is that it "relegates the forms of things to the background … while foregrounding the materials of which artworks are made."[23] Given the honed residual attention that artists typically bring to bear, it follows that "previously imperceptible matter/dust [comes] into view," opening up the possibility of it becoming part of the artwork and generating questions about the material and temporal stability of the artwork itself.[24] An early and famous example, from 1920, is *Dust Breeding* (*Élevage de Poussière*) by Marcel Duchamp and Man Ray. The very title of the work expresses clearly the idea of dust as active and indeed proliferative. As Marder describes it:

21 See, for example, Amerimni Galanos, Yanna Doganis: The Remnants on the Epidermis of the Parthenon. In: Studies in Conservation, vol. 48, 2003, no. 1, pp. 3–16.

22 For further examples see Marder (see note 4); Marijn Nieuwenhuis, Aga Nasser: Dust. A Perfect Circularity. In: Cultural Geographies, vol. 25, 2018, no. 3, pp. 501–7; and Marilena Parlati: Beyond Inchoate Debris. Dust in Contemporary Culture. In: European Journal of English Studies, vol. 15, 2011, no. 1, pp. 73–84.

23 Marder (see note 4), p. 96.

24 Ibid.

> *"For a year, Duchamp let dust accumulate on the back of his massive 2.75 meter-tall work –* The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even *(1914–23), alternatively titled* The Large Glass. *When the layer of dust was thick enough, Ray visited Duchamp's Broadway studio in New York that housed the piece placed by an open window. There he photographed the 'ready-made' with a two-hour exposure, so as to capture the fine grains of city pollution mixed with the puffs of cotton and other vestiges of the artist's life and work."*[25]

Later, Duchamp removed some of the dust and covered what remained with varnish, permanently integrating the dust into the artwork.[26] As with other artworks employing dust, much more is stirred up and in through its deployment. In the case of *Dust Breeding*, Marder points to its sexual connotations: dust collaborating in the "denuding and covering up" of the bride.[27] Indeed, dust – and other residues to varying extents – is especially resonant in that it is multiple, as well as being from somewhere – or, better, from *manywheres* – and thus carries "reverberations" (as Steedman puts it) from other times and places.[28] Artist Allison Cortson, for example, utilizes household dust from vacuum cleaners; Alexandre Orion, the residues of urban pollution in traffic tunnels.[29] These residues are far from being mere media; they are integral to the artworks and their resonances.

There are other dust artworks that more directly address the museum itself. One notable example is the *Art Museum Dust Collection* begun in 1996 by artist and director of the John Erickson Museum of Art, Sean Miller. A continuing work, it has involved taking photographs of dust at microscopic scale from numerous museums around the world.[30] As Miller explains, many art museum viewers and others regard dust as a "disappointment" within the art museum space: "The elusive substance flies in the face of the unconscious desires and expectations art audiences hold for the transcendent 'white cube' gallery or white cube space. Dust must be removed to preserve the integrity and fallacy of the timeless objective white cube."[31]

25 Ibid., p. 97.

26 See Ibid.

27 Ibid., p. 100.

28 Steedman (see note 3), p. 161.

29 Marder (see note 4), pp. 110–13.

30 See http://www.seanmillerstudio.net/museum-dust (as of 5/2022).

31 Kelly Cobb, Sean Miller: Art Museum Dust Collection. Wearing Away Museum Grounds – Dust Bunnies, White Lies and New Measures. In: Textile. The Journal of Cloth and New Measures, vol. 8, 2015, no. 3, pp. 286–302.



1: Nina Katchadourian: The Dustiest Place in the Museum. 2016. Interior of the dusty closet.

Interestingly, as Nina Samuel has observed, this idea of dust as something that Mary Douglas might term "matter out of place" is also evident in the virtual space of computers and the images they generate.[32] Through the non-admittance or expulsion of dust, spaces –– digital and also physical –– are enacted as clean, pure, and timeless. Through his actions, however, Miller seeks to transform the denial of dust in the art museum: "Art museum dust is a hybrid of decaying art, the art institution, the art audience, artists themselves and art administrators. Due to this synthesis, it may be the most pure and beautiful presence in many museums."[33]

In what might be seen as another form of dust breeding, or even of dust's "perfect circularity," artist Kelly Cobb has worked Miller's photographs of dust into woven fabrics, which are then also exhibited in museums.[34] Dust can – and does – go on and on.

32 See Nina Samuel: "Do not clean off the dust specks. They are real." Über gestörte, verschmutzte und verborgene Computerbilder. In: Robert Suter, Gottfried Boehm, Thorsten Bothe (eds.): Prekäre Bilder, Leiden 2010, pp. 247–75. For Mary Douglas's term, see Mary Douglas: Purity and Danger, London 1966.

33 Cobb, Miller (see note 31), p. 290.

34 Steedman (see note 3), p. 16; Kelly Cobb: Art Museum Dust Collection, https://kellyacobb.tumblr.com/dust (as of 5/2022).



2: Clemens Winkler: Weekly dust samples collected with cleaning staff at the Veterinary Anatomy Theatre (TA T).

Nina Katchadourian's *Dust Gathering* (2016–17) at the Museum of Modern Art in New York likewise focuses on the fact that dust breaches the usual boundaries of space, time, objects, and persons. ↗ **Fig.** 1 As the online description puts it: "Dust consists of material from both inside and outside, from Earth and the cosmos, from places very high and very low – and at the Museum, it's literally an intermingling of different people from around the world."[35] Alongside making this dust visible through photographs, Katchadourian, like the ethnographic works above, seeks to bring the people connected with removing dust, and their work, into awareness – though not, significantly, to sight – through audio interviews with them.

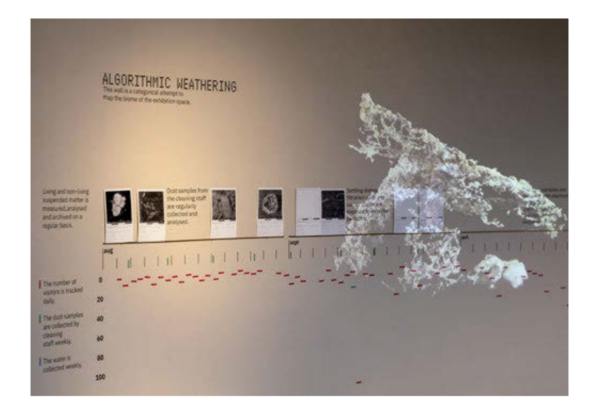
While some of these works invoke the reverberations of other times and places, and of the interactions of the contents – human and nonhuman – of gallery spaces, they do not directly investigate these. A remarkable work that does so is a recent installation created by designer Clemens Winkler as part of the exhibition *Stretching Materialities*, produced within the framework of the Cluster of Excellence *Matters of Activity*.[36] ↗ **Figs. 2–6** Evading mono-classification as a work of only art, design, or research, Winkler's installation entailed enlisting the cleaners of the exhibition space of the Tieranatomisches Theater (Veterinary Anatomy Theater) to collect dust samples weekly. The samples were displayed in test tubes in the gallery and analyzed microscopically to detect the components of the dust. This revealed a wide mix of sources of different scales, including cosmic dust and (as the frustrated curators in the aforementioned ethnographic examples claimed) dust that was indeed created by the building (in this case limestone), as well as other sources, such as pollens, brought in by visitors. The breakdown of each sample, displayed on the exhibition walls, charted the changing components of dust across the year, showing not

35 MoMA: Dust Gathering. An Audio+ Experience by Nina Katchadourian, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3610 (as of 5/2022).

36 Matters of Activity: Exhibition "Stretching Materialities". Hidden Activities in Objects and Spaces at the Veterinary Anatomy Theatre, https://www.matters-of-activity.de/en/activities/6006/exhibition-stretching-materialities (as of 4/2022). I draw here also on Clemens Winkler: Atmosphere in the Making – A Cloud Microbiome, unpublished essay.



3: Clemens Winkler: Algorithmic Weathering, Sampling Wall.



4: Clemens Winkler: Algorithmic Weathering, Sampling Wall, close up.

only that dust is multiple but that its composition alters, carrying shifting reverberations at different times. As with the rest of this exhibition, Winkler's dust installation sought to highlight modes in which materiality could be stretched, in this case by attending to these microscopic "material sediments," as he sometimes called them, and by showing them. In so doing, the work revealed the usually hidden activity of the exhibition space – which, at a stretch, we can call the museum – itself.

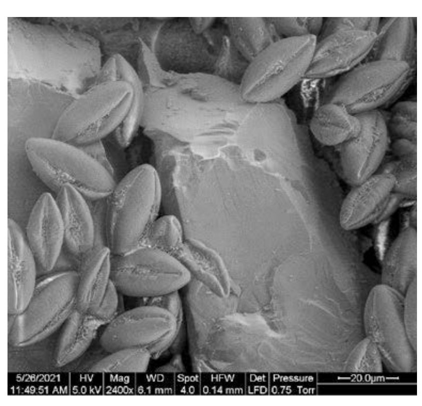
Conclusion

This article has explored cases of attending to residues in and of museums in order to consider what this might bring to light for the wider understanding of museums. For the most part, it has done so through examples of literal or material residues. Metaphorical ones are never far away, however. As noted above, the cleaners at the museum in Glasgow associated their own status with the grime that they were tackling; the toxic residues on ethnological objects speak eloquently of the poisonous nature of colonial appropriation; and the artworks all emanate metaphorical reverberations, often multiple. By exploring attempts to exorcise and expel residues (to dust and attempt to make dust bite the dust), this article has shown these to be constitutive acts that sediment particular hierarchies, histories, and ontologies.

To attend to material residues – to sight the dust – is to attend to the materiality of museums. Often, when the museum's materiality is invoked, this is imagined in terms of museum objects, or sometimes of their architectures. Residues, however, direct the gaze to a micro level – one that destabilizes the boundedness of the object itself, upsetting conventional ontologies. In part, what is at work here is a shift from objects to matter or materials. But it is even more radical in that it stretches this further – as the *Stretching Materialities* exhibition showed so well – beyond those materials that make up objects and into the even more unnoticed or extraneous, the residual.



5: Clemens Winkler and Skander Hathroubi: Microbiome of Airborne Particles. Microbial sampling with Merck MAS-100 Eco Air Sampler in the exhibition space after visitors gathering.



6: Clemens Winkler: Indoor-Lockdown-Pollen Exterior Façade. SEM photography of willow pollen and limestone in the entrance area of TA T during Covid-19 lockdown.

Residual within this article has been the issue of possession. Residues play into this in unexpected but powerful ways, as strikingly evident in the cases of the epidermis of the Parthenon marbles and of the ethnological objects whose potential restitution is deemed to be hampered by the toxic residues on them. We might also ask whether an object possesses its residues or is possessed by them. As for those arguments of figure and ground, and the potential analytical reinvigoration of shifting from one to the other, such a question does not call for an answer but is its own provocation to thinking relations otherwise.[37]

Residues is not, as yet, a term regularly employed in museological analysis. Its very residuality, however, gives it traction, bringing usually unremarked dimensions of museums to light – such as, the very fact that there are so many residues and that workers battle against them – and also revealing certain assumptions – such as, that museums should be clean and that objects should be without residues. In this article, I have sought to bring not just residues but residual attention – sighting the dust – to the fore. In a way, this is a paradoxical act, raising the question of whether the residual is still residual when it is made center stage. How the dust will settle on that question – and indeed whether it will do so – is, however, a matter that for now must remain (including in this essay) unresolved, and even residual.

37 See Marilyn Strathern: On Space and Depth. In: John Law, Annemarie Mol (eds.): Complexities. Social Studies of Knowledge Practices, Durham NC 2002, pp. 88–115.

Christopher Li

Remain Human: Zum Umgang mit menschlichen Überresten im Lautarchiv

> *„Alles, was dir begegnen wird, ist leider nicht zu vermeiden."*
>
> Søren Kierkegaard

Dass sich in einem Archiv, dessen heutiger Zweck in der materiellen Bewahrung historischer Tonträger und in der öffentlichen Zugänglichmachung resp. Erforschung der digitalisierten Inhalte dieser Tonträger besteht, auch zwei menschliche Kehlköpfe befinden, war eine unvermutete Begegnung. Denn bei den heute aktiv genutzten Sammlungsbeständen des Lautarchivs der Humboldt-Universität zu Berlin handelt es sich um historische Audiodokumente und ihnen zugehörige historische Schriftdokumente. Den Bestandsmittelpunkt bildet eine Sammlung von Schellackplatten, die im Wesentlichen in drei Signaturgruppen PK, LA und AUT untergliedert werden kann:

a) Sprach- und Musikaufnahmen, welche die Preußische Phonographische Kommission (PK) in den Jahren 1915–1918 von Soldaten in deutschen Kriegsgefangenenlagern gemacht hat;
b) Lautaufnahmen (LA) von vorwiegend deutschen Dialekten, die in den 1920er-Jahren dokumentiert wurden;
c) eine Sammlung von Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten, die Wilhelm Doegen, der im Jahr 1920 das Lautarchiv als „Lautabteilung" an der Preußischen Staatsbibliothek gründete, seit 1917 mit Ludwig Darmstaedter als Audio-Pendant zu dessen Autographensammlung – „Autophon"-Sammlung (AUT) – aufgebaut hatte.[1]

Insbesondere mit Blick auf den erstgenannten Teilbestand hat die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange vorgeschlagen, „von den Kriegsgefangenenaufnahmen als einer kolonialen Sammlung innerhalb des Lautarchivs zu sprechen – und damit von einem Kolonialarchiv im weiteren Sinne".[2]

Die beiden menschlichen Kehlköpfe verwehren sich der heutigen Ordnung des Lautarchivs. Es handelt sich um Körperteile von menschlichen Individuen und sind als solche wohl kaum unter eine verallgemeinernde Sammlungskategorie zu fassen, schon gar nicht unter die Kategorie ‚Sonstiges'. Wie soll damit umgegangen werden? Ein Anfangsverdacht, dass die Kehlköpfe „aus kolonialen Erwerbskontexten, konkret

1 Diese grobe Übersicht berücksichtigt lediglich die von Nutzer*innen hochfrequentierten Kernbestände des Lautarchivs. Im Audio-Bereich wären noch Wachswalzen, beschichtete Schallplatten, Gelatine-Platten, Magnettonbänder, DAT-Bänder und CDs zu nennen.

2 Britta Lange: Gefangene Stimmen. Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen aus dem Lautarchiv 1915–1918. Berlin 2019, S. 17/18.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-003

von Opfern des Kolonialkriegs gegen Herero und Nama in der Kolonie Deutsch-Südwestafrika 1904–1908, stammten", ist bereits 2010/11 von der Afrikanistin Anette Hoffmann geäußert worden.[3] Die Kehlköpfe lagen jahrelang als Trockenpräparate in einem alten Karton aus brauner Wellpappe, zusammen mit verschiedenen anderen ‚Resten' – z. B. einer Glühbirne. Wie sollen die Kehlköpfe zukünftig im Humboldt Forum aufbewahrt werden? Steht ihnen eine würdige Bestattung zu, anstatt weiter in der Sammlung zu verbleiben? Sollen sie repatriiert werden?

Diese Fragen stellen eine besondere Herausforderung an die Vertreter*innen der verschiedenen Wissenschaftsbereiche dar, die bislang Verantwortung für das Lautarchiv trugen/tragen: Aus dem mitgebrachten konventionellen Handwerkszeug eines Musikwissenschaftlers etwa – dies muss von der gegenwärtigen Sammlungsleitung des Lautarchivs zugegeben werden – kann keine Expertise oder Kompetenz im Hinblick auf einen Umgang mit *Human Remains* eingebracht werden. Es stellt aber auch den jeweilig verantwortungstragenden Menschen ganz unabhängig von jeglicher Wissenschaft vor die Notwendigkeit eines Umgangs mit dieser Begegnung. Von welchem Ausgangspunkt aus kann ein*e Sammlungsverantwortliche*r, etwa aus dem Bereich der Phonetik, Musikwissenschaft oder Musikethnologie kommend, eine Entscheidung entwickeln, welches Schicksal die beiden menschlichen Kehlköpfe in Zukunft erfahren sollen? Prämisse der im vorliegenden Artikel geäußerten Gedanken ist es, dass sich isoliert aus keiner der genannten Fachdisziplinen eine Entscheidung entwickeln ließe. Dies führt jedoch nicht notwendig zu einer Disziplinlosigkeit, sondern direkt zu der Erkenntnis, dass eine verantwortliche Entscheidung auf allen Ebenen der Universität, unabhängig von der jeweiligen fachlich-disziplinären Ausrichtung, diskutiert und mitgetragen werden muss. Der vorliegende Essay postuliert als flankierendes Denken „ethische Reflexionen",[4] welche die Gedankengänge teils mehr und teils weniger explizit durchdringen und tragen – geordnet hinsichtlich der Frage, was mit den beiden menschlichen Kehlköpfen, die sich im Lautarchiv befinden, geschehen soll. Dabei wird davon ausgegangen, dass es nicht ‚die' Ethik gibt, sondern verschiedene Ethiken und Ethik-Klassifizierungen.[5] Im Mittelpunkt der Gedanken, die dargestellt werden sollen, steht die Unterscheidung zwischen einer deontologi-

3 Holger Stoecker: Provenienzbericht über zwei menschliche Kehlkopfpräparate im Lautarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, 31. Januar 2022, S. 9, https://www.humboldt-labor.de/de/journal/menschliche-kehlkoepfe-im-lautarchiv-die-praeparate-stammen-moeglicherweise-von-kriegsgefangenen-im-heutigen-namibia (Stand 5/2022).

4 Zum Begriff der „ethischen Reflexion" vgl. Thomas Gil: Ethik, Stuttgart 1993, S. 144ff.

5 Ebd.

schen Gesinnungsethik gegenüber einer konsequenzialistischen und insbesondere utilitaristischen, nutzenkalkulatorischen Ethik. Es sollte im Bewusstsein behalten werden, dass Ethik hierzulande wiederum im Wesentlichen als eurozentrische Disziplin praktiziert wird, die zwar eingedenk ihrer beschränkten Perspektive durchaus produktiv über das Schicksal der menschlichen Kehlköpfe im Lautarchiv nachzudenken imstande sein könnte, sich aber als akademische Disziplin selbst in der Gefahr befindet, von ihrer existenziellen Entsprechung zu entfernen: akademische Ethik ≠ angewandte Ethik. Wesentlich für eine Entscheidung wäre also eine Ethik, die (in freier Anlehnung an Kierkegaard) als existenzielle Ethik bezeichnet werden könnte.[6] In Kierkegaards Universum erscheint all das existenziell, was die „Logik nicht hineinschlüpfen lassen" kann.[7] Und die menschlichen Kehlköpfe im Lautarchiv verwehren sich qua der körperlichen Existenz ihrer menschlichen Individualität der Logik von Archivkategorien. Diese Freiheit gegenüber der Logik von Archivkategorien ist unbedingt auch für die im Lautarchiv auf Schellackplatten aufbewahrten individuellen Stimmen von Kriegsgefangenen aus dem Ersten Weltkrieg geltend zu machen, woran sich der gewohnheitsmäßige Umgang mit Tonträgern im Lautarchiv allerdings zuweilen erinnern muss. Die physische Präsenz von Leichenteilen individueller Menschen ist aber schlechterdings eine laute Kritik am Archiv bzw. Kritik am Lautarchiv. Es überträgt sich der Anspruch der beiden verstorbenen Individuen, deren Kehlköpfe sich im Lautarchiv befinden, eine menschlich würdige Behandlung zu erfahren, direkt in die existenzielle Begegnung der Verantwortungsträger mit den Human Remains dieser Individuen hinein. Insofern der Begriff „Rest" einen relationalen Bezug zu einer vormalig abgeschlossenen Entität hat, erfordern Human Remains – zweifellos evident – einen ethisch anderen Umgang im Sammlungskontext, als wenn es sich etwa um den Rest eines Gitarrenhalses handelte, dem das Klangkorpus fehlt.

Die naheliegenden wissenschaftlichen Maßnahmen, die Kehlköpfe im Lautarchiv von Expert*innen untersuchen zu lassen und zu versuchen, die Provenienz dieser menschlichen Kehlköpfe sammlungsgeschichtlich zu erforschen und einzuordnen, sind in jüngerer Zeit durchgeführt worden. Die Kehlköpfe wurden im Februar 2019 durch Evelyn Heuckendorf (Institut für Integrative Neuroanatomie an der Charité –

6 In freier Anlehnung an Kierkegaard ist hier an die existenzielle Begegnung zwischen menschlichen Individuen gedacht, nicht etwa an den Begriff der ethischen Existenz, den Kierkegaard in seinem Buch *Entweder–Oder* entwickelt hat oder die Kierkegaard-Rezeption durch Albert Camus und Jean-Paul Sartre.

7 Søren Kierkegaard: Der Begriff Angst. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay „Zum Verständnis des Werkes", hg. u. übers. v. Liselotte Richter (dän. Orig. 1844), Hamburg 1991, S. 13.

Universitätsmedizin Berlin) und Andreas Winkelmann (Institut für Anatomie an der Medizinischen Hochschule Brandenburg Theodor Fontane) präparatorisch und anatomisch begutachtet.[8] Im Kontext eines durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekts hat Holger Stoecker die Provenienz der beiden menschlichen Kehlköpfe im Lautarchiv untersucht und im Herbst 2021 einen Bericht vorgelegt, der seit 31. Januar 2022 im Netz frei zugänglich ist.[9] Auch an allgemeineren Publikationen zu Human Remains hat es in jüngerer Zeit nicht gefehlt: Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung und der Hochschule für Bildende Künste Dresden ist im Januar 2020 der Leitfaden *Menschliche Überreste im Depot. Empfehlungen für Betreuung und Nutzung* erschienen; er ist ein Versuch, Handlungsleitlinien zu formulieren.[10] Im Februar 2022 hat die Koordinierungsstelle für ein gesamtstädtisches Konzept zur Aufarbeitung Berlins kolonialer Vergangenheit, getragen von Decolonize Berlin e. V., das Kompendium *We Want Them Back* vorgelegt, welches ein von Isabelle Reimann verfasstes wissenschaftliches Gutachten zum Bestand von Human Remains aus kolonialen Kontexten in Berliner Sammlungen enthält.[11]

All diese Publikationen bringen ein wachsendes gesellschaftliches Bewusstsein für diese Thematik zum Ausdruck; sie geben den Sammlungen praktische Leitlinien an die Hand und diskutieren auch ethische Aspekte. Dennoch erscheint der konkrete Umgang mit Human Remains in Archiven und Museen zuweilen eigentümlich dissoziiert von diesen Diskursen. Denn es bleibt zu entscheiden, was mit den beiden menschlichen Kehlköpfen im Lautarchiv in Zukunft geschehen soll. Die Entscheidung muss sowohl auf der Grundlage des gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschungsstandes als auch vor dem Hintergrund ethischer Erwägungen getroffen werden. Holger Stoeckers Forschungen zur Provenienz der beiden menschlichen Kehlköpfe im Lautarchiv kam zu keinem eindeutigen Schluss: „Institutionelle Strukturen, Forschungsansätze und personelle Vernetzungen machen ihre Herkunft aus dem deutschen Kolonialkrieg gegen Herero und Nama 1904–1908, ihren Eingang in die Berliner Anatomie und ihre dortige Nutzung für rassenanthropologische Forschungen plausibel, bleiben aber hypothetisch.“[12] Diese Relation – ‚plausibel, aber hypothetisch‘ – steht vom Grad der Validität her zwischen einer eindeutigen Schlussfolgerung, die aus Sätzen stabil

8 Stoecker (s. Anm. 3), S. 6 u. 7.

9 Stoecker (s. Anm. 3).

10 Jakob Fuchs, Diana Gabler, Christoph Herm, Michael Markert, Sandra Mühlenberend: Menschliche Überreste im Depot. Empfehlungen für Betreuung und Nutzung, 2020.

11 Isabelle Reimann et al: We Want Them Back – Wissenschaftliches Gutachten zum Bestand menschlicher Überreste / Human Remains aus kolonialen Kontexten in Berlin, 2022. Auch die Kehlkopfpräparate im Lautarchiv wurden in diesem Zusammenhang begutachtet: vgl. S. 138–140.

12 Stoecker (s. Anm. 3), S. 30.

entwickelt werden kann, und der demgegenüber instabileren Schlussfolgerung ‚nicht zu beweisen, aber auch nicht auszuschließen'. Der Begriff der Plausibilität fügt der Hypothese ein gewisses Gewicht und eine Richtung bei.

Vier Möglichkeiten, die in Bezug auf das zukünftige Schicksal der menschlichen Kehlköpfe im Lautarchiv genannt werden können, sind:

a) Repatriierung im Falle eines erwiesenen kolonialen Kontextes;
b) Umlagern in eine andere Sammlung, die über Expertise und Kompetenz verfügt;
c) Behalt in der Sammlung zu weiterer Forschung;
d) Bestattung.[13]

Insofern es in der Ethik um die Frage nach dem moralisch richtigen Handeln geht, zeigen sich in der Diskurspraxis häufig zwei unterschiedliche Argumentationen, die getrennt oder auch miteinander verwoben auftreten können: die Argumentation, der es um das eigene moralisch richtige Handeln geht, in der die handelnde Person im Vordergrund steht und das Ziel des Handelns in den Hintergrund tritt (gesinnungsethischer, deontologischer Ansatz); und die Argumentation, die primär nach dem Ziel, Folgen oder Nutzen des Handelns fragt (teleologischer Ansatz). Zuweilen wird der Fokus mehr auf die handelnde Person gerichtet, als auf die Sache: Die menschlichen Kehlköpfe, um deren zukünftiges Schicksal es eigentlich geht, geraten ins Sekundäre, wenn sich der Diskurs mehr um die handelnden Personen dreht. Ein Beispiel: Dass Fotos der Kehlköpfe im Jahr 2017 „aufgrund der Sensibilität der Objektfotos aus dem online zugänglichen Sammlungsportal der Humboldt-Universität herausgenommen"[14] wurden, zeigt einerseits ein wachsendes Bewusstsein gegenüber der Sensibilität der ganzen Angelegenheit, fordert jedoch andererseits den Argwohn geradezu heraus, das Lautarchiv habe versucht, diesen problematischen Teil der Sammlung oder Sammlungsgeschichte zu verbergen. Auch liegt die grundsätzliche Frage nahe, wie „es sein [kann], dass […] in so vielen Sammlungen weltweit – auch an der Humboldt-Universität – Human Remains zu finden sind, aber sich lange niemand dafür interessiert hat?"[15] Immerhin ist bereits seit den 1990er-Jahren bekannt gewesen, dass sich Human Remains im Lautarchiv befinden. Dass die Objektfotos nicht mehr öffentlich zugäng-

13 Vgl. die Handreichung: Handle With Care. Was tun beim Auffinden von menschlichen Überresten in universitären Sammlungen? – auch abgedruckt in: Reimann (s. Anm. 11), S. 202.

14 Stoecker (s. Anm. 3), S. 9.

15 Interview von Inga Dreyer mit Holger Stoecker, 31.01.2022, https://www.humboldt-labor.de/de/journal/menschliche-kehlkoepfe-im-lautarchiv-die-praeparate-stammen-moeglicherweise-von-kriegsgefangenen-im-heutigen-namibia (Stand 5/2022).

lich sind, kann vor dem Hintergrund, dass sie verstörend wirken können, gerechtfertigt erscheinen. Die Frage allerdings, ob die ‚Objekte' überhaupt auf dem Sammlungsportal auffindbar sein sollen, wäre eine gesinnungsethische Sichtverengung, sofern es im Kern mehr um die Gesinnung der Handelnden ginge als um die Kehlköpfe.

Hieran schließt sich eine Frage der Sprachethik an, nämlich das Hinterfragen der Verwendung von Begriffen wie „Objekt", „Präparat" oder „specimen" (Exemplar, Probestück). Das verweist nochmals auf den grundlegenden Unterschied zwischen den Human Remains im Lautarchiv zu anderen Sammlungsbeständen, etwa einer Sammlung von Stimmgabeln, die sich ebenso im Lautarchiv befindet (deren Provenienz zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht geklärt ist und die in Bezug auf die Ordnung der Sammlung gleichsam ‚zwischen den Stühlen' steht). Während bei der Stimmgabelsammlung sprachlich eine Verdinglichung im Archivkontext nicht nur unproblematisch, sondern sogar adäquat erscheint, ist die Rede von „Objekten" bei den beiden menschlichen Kehlköpfen sprachethisch prekär, weil es sich hier um Körperteile von menschlichen Subjekten (Individuen) handelt. Begriffe wie „Trockenpräparat" oder kurz „Präparat" bzw. der englische Begriff „specimen" weisen auf die Konservierung mit dem Ziel der Forschung am menschlichen Gewebe hin. Dies mag in der Anatomie gang und gäbe sein. Es kann zwar nicht Ziel oder Anliegen dieses Artikels sein, die Forschungs- bzw. Sammlungspraxis oder Sprachformen einer ganzen Fachdisziplin in Frage zu stellen oder gar zu versuchen, einen Präzedenzfall für den Umgang mit Human Remains allgemein zu schaffen. Entscheidend jedoch für den Einzelfall der sich im Lautarchiv befindenden Kehlköpfe ist die plausible Herkunft aus einem kolonialen Unrechtskontext. Die Unmöglichkeit der Verdinglichung und entsprechender sprachlicher Bezeichnungen ergibt sich, wenn schon nicht bereits allgemein, so doch spätestens bei der von Holger Stoecker rekonstruierten Plausibilität der Herkunft der menschlichen Kehlköpfe aus Namibia.

Die Entscheidungsoption, die Kehlköpfe für weitere wissenschaftliche Forschung im universitären Kontext zu behalten – nicht zuletzt mit dem Ziel, doch noch eine hundertprozentig eindeutige Provenienz ermitteln zu können –, folgte einer utilitaristischen Ethik. Diese könnte in zweierlei Sinn verstanden werden:

a) einem Wissenschaftsverständnis, das sich selbst als falsifizierbar und nicht abschließbar auffasst, nützt der Behalt der Kehlköpfe, um die Möglichkeit weiterer Forschung offen zu halten, etwa die einer DNA-Untersuchung, die jedoch im Zusammenhang mit Holger Stoeckers Provenienzforschung bewusst ausgeklammert wurde, da – so Stoecker – „eine Relation zwischen DNA einerseits und regionaler Herkunft sowie ethnischer und sozialer Iden-

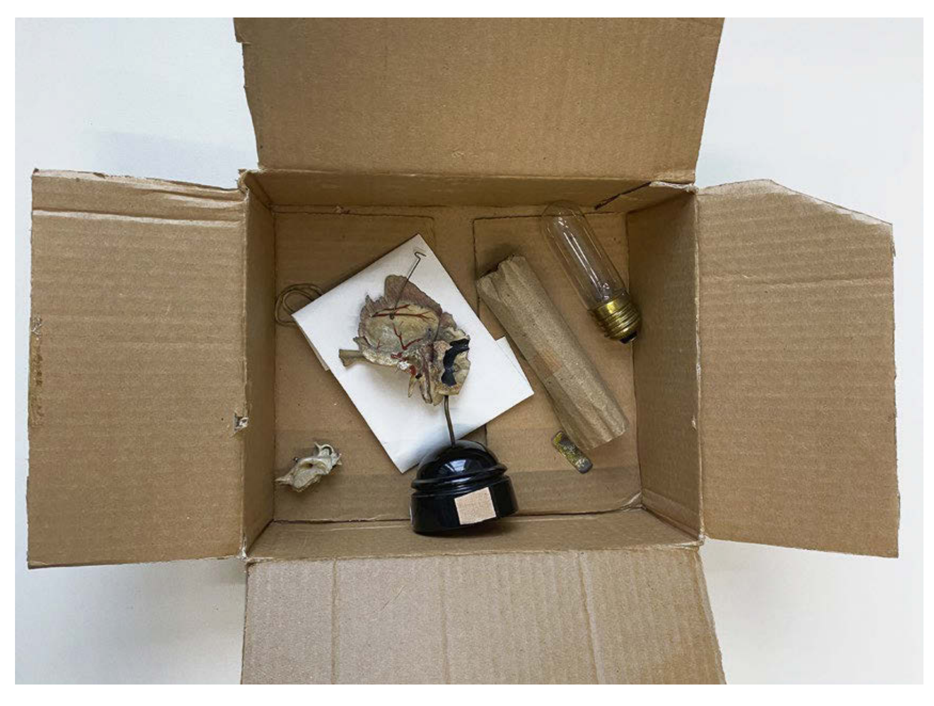
tität andererseits ohnehin nicht erwiesen“[16] sei. Eine DNA-Untersuchung würde somit Stoecker zufolge keine Eindeutigkeit in Bezug auf die Herkunft herstellen können;

b) der Behalt nützt aber auch einem offenen Wissenschaftsverständnis, ohne dass zwingend weitere Forschung betrieben werden müsste, also im Sinn einer Selbstvergewisserung der eigenen Offenheit.

Ein Denken jedoch, welches im Zusammenhang mit Human Remains primär nach dem Nutzen für gegenwärtige oder zukünftige Wissenschaft fragt, könnte nur dann als moralisch richtig gelten, wenn die Individuen, um deren Körper es geht, dieser Forschung zugestimmt hätten (etwa vergleichbar mit einer Einwilligung im heutigen Zusammenhang einer Organspende). Dies liegt hier jedoch nicht vor. Damit wären utilitaristische Gedanken, die Kehlköpfe für weitere zukünftige Forschung zu behalten, ausgeschieden und die Wissenschaft nicht-utilitaristischen ethischen Erwägungen untergeordnet. Auch das Umlagern in eine von der Sache her adäquate Sammlung, etwa die Sammlung am Centrum für Anatomie oder dem Berliner Medizinhistorischen Museum, erschiene vor diesem Hintergrund prekär, erst recht im Lichte ihrer plausiblen Herkunft aus einem kolonialen Unrechtskontext.

Human Remains am Arbeitsplatz sind auch Thema des Arbeitsschutzes: In der Gefährdungsbeurteilung für die Arbeit im Lautarchiv sind die Kehlköpfe als psychische Gefahr eingestuft. Insbesondere die Arbeit in dem alten Archivraum Am Kupfergraben bot nicht zumutbare Umstände. Dies deswegen, weil Arbeitsplätze und Archivraum nicht getrennt waren, d. h., die Kehlköpfe befanden sich in einem Schrank in direkter Nähe zu den Schreibtischen/Arbeitsplätzen und die Präsenz toten menschlichen Gewebes am Arbeitsplatz stellte eine potenzielle psychische Belastung dar. In diesem Schrank befanden sich bis September 2021 die Kehlköpfe in einem alten, säurehaltigen, gepufferten Karton aus brauner Wellpappe, zusammen mit verschiedenen anderen Objekten, was ohne jede Polemik kritisiert werden muss: Weshalb sind die Kehlköpfe nach ihrer Begutachtung 2019 durch Expert*innen der Charité wieder in den alten Karton aus Wellpappe zurückgelegt worden? Wie sind sie transportiert worden? Seidenpapier und alterungsbeständige, säurefreie Archivkartons können mit geringem Geldaufwand beschafft werden; die unregelmäßig besetzte Kustodie/Sammlungsleitung kann hier kaum als Argument gelten gelassen werden, dass die Kehlköpfe zusammen mit beliebigen anderen Sammlungsresten wieder in den Schrank zurückgestellt wurden. ↗ **Abb. 1**

16 Stoecker (s. Anm. 3), S. 10.



1: Karton aus brauner Wellpappe aus dem Lautarchiv, Am Kupfergraben 5 (Raum 213, Schrank 4). Diverse Inhalte: z. B. Glühbirne, Demonstrationsobjekt zur Anatomie des menschlichen Innenohres (Kunststoff) sowie zwei menschliche Kehlköpfe (aufgrund von Triggergefahr hier nicht mitabgebildet).

Hier zeigt sich eine tiefe Kluft, ja Abspaltung zwischen theoretischer Analyse einerseits und praktischer Handhabung andererseits, ganz zu schweigen von der Frage, ob die Lagerung zweier menschlicher Kehlkopfpräparate in der gleichen Box mit einer Glühbirne und anderen Gegenständen ethisch vertretbar ist. Wo sind die Kehlköpfe heute und wie werden sie gelagert? Die beiden Kehlköpfe befinden sich heute, mit Seidenpapier ummantelt, in zwei alterungsbeständigen Archivkartons, in einem abgeschlossenen Schrank, in einem neuen Archivraum des Lautarchivs unter angemessenen klimatischen Bedingungen im Humboldt Forum. Sie wurden am 30. November 2021 von einer Kunstspedition im Rahmen des Umzugs des Lautarchivs in das Humboldt Forum gebracht.

Wenn einerseits nicht hundertprozentig validiert werden kann, ob es sich bei den Kehlköpfen um Körperteile von Menschen aus dem Kontext des Völkermordes an den Herero und Nama handelt, dies jedoch andererseits plausibel rekonstruiert werden konnte, empfiehlt sich im Hinblick auf den zukünftigen Umgang mit den Kehlköpfen

der Einbezug von Repräsentanten aus Namibia in diese Diskussion.[17] Dass als Folge kolonialistischer Missionierung im heutigen Namibia das Christentum dominiert, ist Erbschuld des Kolonialismus. Die Option einer würdigen Bestattung der menschlichen Kehlköpfe würde daher einen möglichst offenen religiösen Rahmen erfordern oder aber ohne religiösen Kontext stattfinden müssen. Eine Institution wie etwa das House of One[18] verfolgt die Idee eines pluralistischen Nebeneinanders aller Religionen: „Religionen in ihrem Kult und im Austausch mit Wissenschaften, Kunst und Kultur können eine Bereicherung sein – allen Gräueltaten, die unter Berufung auf die Religionen begangen werden, ein Modell eines friedvollen Miteinanders entgegensetzend."[19] Laut Charta sieht sich das House of One einer „Kultur der Gleichberechtigung" verpflichtet, die sich nicht lediglich auf die drei monotheistischen Religionen bezieht.[20] Da die Herkunft der Kehlköpfe aus dem Lautarchiv letztlich nicht hundertprozentig geklärt ist, erschiene ein offener religiöser Rahmen für eine mögliche Bestattung als eine mögliche Option. Proaktiv vorgeschlagen wurde dem Botschafter der Republik Namibia, S. E. Martin Andjaba, entweder eine Bestattung der Kehlköpfe in Berlin (wahlweise mit oder ohne religiöse Zeremonie) in Anwesenheit von Repräsentant*innen der namibischen und deutschen Regierung sowie verantwortlichen Repräsentant*innen der Humboldt-Universität zu Berlin oder eine Repatriierung der Human Remains nach Namibia und dortige Bestattung.

Wenngleich vor dem Hintergrund der nicht hundertprozentig zu klärenden Provenienz der Kehlköpfe der Vorschlag einer Bestattung in Berlin unter namibischer Beteiligung sicherlich als eine geeignete Perspektive erscheint, so gestattet der Provenienzbericht von Holger Stoecker andererseits auch die Möglichkeit, die Gewichtung auf die Plausibilität der Herkunft aus dem Genozid gegen Herero und Nama zu legen. Wählt die namibische Regierung diese Lesart und vereinbart sie darauf aufbauend im Konsens mit der Humboldt-Universität zu Berlin eine Repatriierung, bedeutete dies jedoch nicht, damit den Satz *In dubio pro reo* auszuhöhlen, demzufolge im Zweifel die Unschuldsvermutung gilt und die Besitzverhältnisse bei der Universität lägen. Denn es stellt sich die Frage, ob dieser Rechtssatz – wie auch immer er in Repatriierungsdebatten etwa im Kontext von umstrittenen Kunstschätzen zur argumentativen

17 Ein Treffen zwischen dem namibischen Botschafter (S. E. Martin Andjaba), der Botschaftsrätin (Tania Tait), der Direktorin des Hermann von Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik (Sharon Macdonald), dem zentralen Sammlungskoordinator der Humboldt-Universität zu Berlin (Oliver Zauzig) und der Sammlungsleitung des Lautarchivs hat am 16. Mai 2022 stattgefunden.

18 https://house-of-one.org/de (Stand 5/2022).

19 https://house-of-one.org/de/konzept (Stand 5/2022).

20 https://house-of-one.org/sites/default/files/downloads/houseofonechartadt.pdf?t=1BfFc5 (Stand 5/2022).

Anwendung gelangt – im Falle von Human Remains überhaupt angebracht ist. Geht es doch nicht um das Recht auf ein Objekt, sondern um Rechte von menschlichen Subjekten, die nur sich selbst gehören und daher zur Humboldt-Universität in keinem Besitzverhältnis stehen. Die Frage, ob die Kehlköpfe tatsächlich aus Namibia stammen oder nicht, würde aber für den spekulativen Fall, dass die Kehlköpfe ursprünglich aus Deutschland stammen, auch den Sinn einer Repatriierung in Frage stellen. Die wiederholte Nachfrage bei Holger Stoecker, ob es einen alternativen Herkunftskontext aus Deutschland geben könne, bejahte er zwar.[21] Er verwies jedoch nochmals auf die Tatsache, dass im Kontext des Genozids an den Herero und Nama menschliche Körperteile, unter anderem Kehlköpfe, zur Forschung nach Berlin gebracht worden waren, an denen im Phonetischen Labor der HNO-Klinik der Charité geforscht wurde. Des Weiteren sei hinreichend rekonstruierbar, dass in den 1930er-Jahren zwei Kehlköpfe durch den Phonetiker Franz Wethlo, der sowohl an der Charité arbeitete als auch das Phonetische Laboratorium am Institut für Lautforschung leitete, in das Institut für Lautforschung eingebracht wurden.[22] Lediglich nicht bewiesen sei, ob es sich bei diesen beiden Kehlköpfen um zwei derjenigen handelte, die aus Namibia nach Berlin gebracht worden waren. Insofern ist bezüglich der Bewertung dieser Informationen ein ergebnisoffener Austausch mit der namibischen Botschaft notwendig. Dass vor diesem Hintergrund eine Bestattung in Berlin unter namibischer Anwesenheit und Beteiligung als geeignete Lösung erscheint, ist – bei gleichzeitiger Offenheit gegenüber einer gewünschten Repatriierung – daher kein suggestiver Vorschlag, sondern eine begründete diplomatische Positionierung der Humboldt-Universität zu Berlin.

Abschließend gilt es noch einmal den Bogen zur Sammlung zu schlagen: Sowohl die Option einer Repatriierung der Kehlköpfe als auch diejenige einer Bestattung in Deutschland werfen die Frage auf: Was bliebe dann vom ‚Rest' – hier: den menschlichen Über„resten" – in der Sammlung? Was von verstorbenen Personen stets bleiben kann, ist zunächst die Erinnerung an die jeweiligen Menschen. In diesem Fall handelt es sich um menschliche Körperteile zweier Individuen, deren Individualität jedoch aufgrund fehlender Dokumentation nicht bekannt ist. Die wissenschaftliche Praxis der 1930er-Jahre ging mit einer Entindividualisierung der Körper einher. Die Erinnerung, die also in diesem Fall bleibt, ist durch den Aufarbeitungsversuch der Provenienzrecherche vermittelt, die ihr Möglichstes leistete, um sich einer Reindividualisierung der Körperreste über eine Herkunftsrekonstruktion anzunähern. Dass

21 Telefonat mit Holger Stoecker am 16. Mai 2022.

22 Stoecker spricht von der „am weitesten zurückreichende[n], historische[n] fassbare[n] Information über die Biographie der Kehlkopf-Präparate". Stoecker (s. Anm. 3), S. 16.

diese Rekonstruktion nicht restlos gelingen konnte, wird offen im Provenienzbericht kommuniziert.[23] Eine Bestattung in Berlin oder eine Repatriierung nach Namibia (und dortige Bestattung) bedeutet somit auch nicht, dass schlechterdings kein Rest als Bezug oder Spur in der Sammlung verbleibt: Es bleibt die konstruktive Provenienzrecherche als Dokument der Wissenschaft ebenso wie der braune Karton aus Wellpappe, in dem die Kehlköpfe mit anderen Gegenständen und Resten über Jahrzehnte gelagert wurden.

Die beiden Kehlköpfe aber bleiben menschlich. Und sie bleiben als Geschichte zweier Menschen, an denen wahrscheinlich Unrecht verübt wurde, in die Sammlungsgeschichte des Lautarchivs eingeschrieben. Weder Repatriierung noch Bestattung können das Lautarchiv von dieser Bürde befreien. Der ethische Konsequenzialismus, die Erinnerung an die verstorbenen Individuen in den Vordergrund treten zu lassen, ist daher nur glaubwürdig, wenn er mit der (deontologischen) Gesinnung der Handelnden einhergeht, für geschichtlich begangenes Unrecht die Verantwortung zu übernehmen und stellvertretend um Entschuldigung zu bitten.

23 Stoecker (s. Anm. 3), S. 30.

Martin Grünfeld and Caitlin DeSilvey

Fringe Objects: Cultivating Residues at the Museum

> *"This positiveness is so complete, so compact, that it can only be expressed negatively. There is no margin, no gap, no passes, no omission, no waste, no vestiges. The fringe, the fuzzy area, the refuse, the wasteland, the open-space have all disappeared."*[1]

This could be a description of the sight that greets one when entering a collection storage room at Medical Museion in Copenhagen – an immediate experience of a heavy, compact presence making itself felt as total and nonnegotiable. These words from Serres do not describe museum storerooms, however; they refer to his observation of densely cultivated Chinese farming landscapes as spaces without fringes of wasteland, without weeds and untended edges. Similarly, it may seem to the uninitiated and rare visitor that the well-ordered organization of objects in museum storage rooms and systems eliminates all open space and uncertainty. Yet, it only appears this way to the untrained eye: gaps and crevices can be found everywhere. Even in such apparently orderly places as museum collections, in-between entities persist. Without a proper place, they are subject to (and a product of) disorganization and decay, muddled registration systems, and insect invasions, persisting as a kind of *residual unculture*. In this sense, they are similar to the residual unculture Serres speaks of when he contrasts Chinese with French farming, the latter of which spares fallow fields, groves, and wastelands from intensive cultivation.[2] For Serres, these apparently "empty" spaces hold the promise of untended and unruly chance, time, and life. Likewise, in our work, we have found uncultivated potentials at the fringes of formal museum collections.

In this essay, we focus on the uncultivated potentials of the museum's fringes and fringe objects in order to formulate how their ostensibly negligible status affords us a unique opportunity to foster the regeneration and refiguration of their materiality and meaning. Our discussion of the fringe and its objects revolves around an ongoing

A special thanks to conservator Amalie Schjøtt-Wieth for providing valuable comments on the manuscript and to conservator Nanna Gerdes for sharing her process of provenance research. We also want to acknowledge Amalie Schjøtt-Wieth, Anne-Sofie Stampe, Eduardo Abrantes, Kathrine Baastrup, Maria Brænder, Sara Valle Rocha, and Louise Whiteley (who has led the project together with Martin) for their contributions to *The Living Room*. We want to express our gratitude to Medical Museion for providing the objects, site, and resources to support the development of *The Living Room* and to the Novo Nordisk Foundation Center for Basic Metabolic Research for their generous financial support. Finally, we want to thank the University of Exeter's College of Life and Environmental Sciences Global Mobility Fund for supporting our ongoing transnational collaboration.

1 Michel Serres: Detachment, Athens 1989, p. 5.
2 Ibid., p. 8.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-004

experiment at Medical Museion – *The Living Room*.[3] This experimental space draws on Caitlin's (coauthor of this article) original work on curating decay to explore what happens if the museum – a place that is specifically designed around the aim to *save* artifacts, ideally for perpetuity – takes up her suggestion for developing ways of "caring beyond saving".[4]

We begin the essay by discussing the concept of fringe objects with reference to museum objects and considering how they ended up at the fringes of the museum. We then discuss how *The Living Room* opens an experimental space where the fringes unfold their potentials to tell other stories, engage visitors, and invite experimental curatorial interventions that facilitate the transformation of these museum residues. Following Caitlin's previous work, we particularly explore the potential for developing an "entropic heritage practice", which is most potent in relation to objects (and places) that exist at the margins of conservation practice.[5] Finally, we conclude by unraveling how entropic heritage practice leads to a (productive) paradox between value and disposal, forcing us to rethink the concept of *the end* as both an extended negotiation and an intentional negation.

The fringe and its discontents

In her speculative reimagining of a future of objects outside the permanent collection, Kate Bowell describes how neglected artifacts exist on the fringes of collections, passively kept because of protocol, not purpose.[6] In a similar fashion, Anna Hess, Rhianedd Woodham, and Alison Smith describe "unloved objects" as neglected objects hiding from view in museum storerooms and perhaps deemed unfit for display.[7] Yet, for the most part, these unloved and neglected artifacts remain within the confines of stabilized museum collections. Meanwhile, the fringe objects that interest us in this article

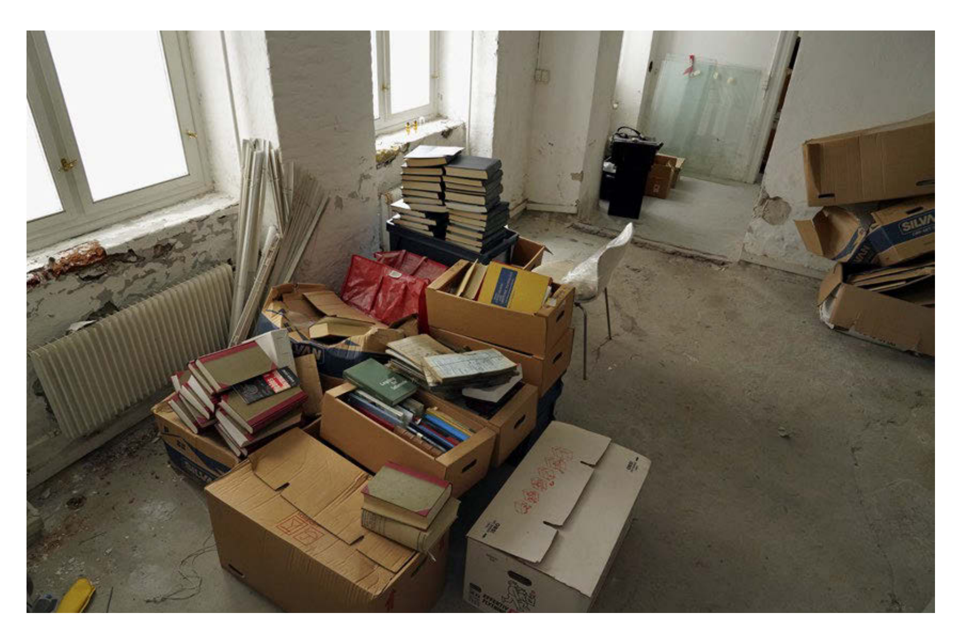
3 See Medical Museion: Living Room, 2021, https://www.museion.ku.dk/en/living-room/ (as of 6/2022). The project began to take shape in 2019, when one of the project leads, Martin Grünfeld, met Caitlin DeSilvey at a conference. Realizing that we shared an interest in processes of decay and metabolic exchange, we started talking about the possibilities of developing a "compost room" at the museum. In 2020, Martin, in collaboration with conservators, artists, and fellow researchers, began developing *The Living Room* as a space for hosting life, and death, in the museum. In early 2021, Caitlin and Martin began a period of intensive online collaboration, involving virtual tours of the evolving museum space as well as a series of in-conversation events for public audiences. This article is part of our ongoing collaboration.

4 Caitlin DeSilvey: Curated Decay. Heritage Beyond Saving, Minneapolis 2017, p. 184.

5 Ibid., p. 335.

6 Kate Bowell: Object Reincarnation. In: Elizabeth Wood, Rainey Tisdale, Trevor Jones (eds.): Active Collections, New York 2018, pp. 153–61.

7 See Anna Woodham, Rhianedd Smith, Alison Hess: Introduction. In: Idem (eds.): Exploring Emotion, Care, and Enthusiasm in "Unloved" Museum Collections, Amsterdam 2020, pp. 1–18.



1: Piles of cardboard boxes with fringe objects (discarded scientific and medical literature, medical instruments, and so much more) that resided in the basement room we were allocated to turn into *The Living Room*.

exist outside of the permanent collection at the margins of the museum as residues of collection practices; they are left uncultured yet remain valuable by association with the museum. ↗ **Fig. 1**

In a basement storage room at Medical Museion, piles of disintegrating cardboard boxes sit on a cold concrete floor. Inside the boxes are stacks of stained and faded volumes of scientific and medical literature. In other boxes are various metal medical instruments and dental bowls made of colored glass. This was the sight that met us when we first entered the basement room we had been allocated to develop as *The Living Room*. The piles of objects were not, however, a manifestation of dubious or careless preservation practices but rather by-products of collection work. As Sharon Macdonald and Jennie Morgan describe, many curators care for collections that have been established through a "rescue" mode of collecting, which can lead to the problem of excess and overrepresentation of certain types of objects.[8] This state of "too-much-

8 Sharon Macdonald, Jennie Morgan. What Not to Collect? Post-connoisseurial Dystopia and the Profusion of Things. In: Philipp Schorch, Conal McCarthy (eds.): Curatopia: Museums and the Future of Curatorship, Manchester 2019, pp. 29–43.

ness" can be extremely difficult to manage, given limitations of time and space in large collections. At the fringe of the museum, this too-muchness makes itself directly felt when one encounters the displaced and unwanted objects resting on cold concrete, awaiting their final judgment and almost certain destruction.[9]

Borrowing a phrase from Greg Kennedy, who is expanding on Mary Douglas' work, perhaps we can describe these fringe objects as "matter without a place." Similar to Serres's perception of Chinese farming as characterized by a totality of cultured surfaces, museum collections are, ideally, orderly spaces containing only objects deemed worth preserving. From that point of view, the fringe objects are just taking up space (and potentially time) from more important conservation tasks as they await disposal; they are the leftover materials from previous collection work. As Kennedy argues, waste marks a failure to preserve value and leads to detachment, leaving matter in the margins as the anonymous stuff falling between the category of valued objects and that of valueless dust.[10] The basement room we are working in at Medical Museion is a marginal space characterized by the absence of preservation infrastructure: macroenvironmentally, the space lacks temperature and humidity controls; microenvironmentally, there is no attention to the states of individual objects. At the margins of the permanent collection, the fringe that interests us is marked by passivity and inattention from conservators, curators, and basically everyone else working at the museum. Objects residing here are left untouched and undisturbed by human presence while undergoing gradual material changes. At the fringe, objects lose any latent potential they may have had as museum objects and are left in a submuseum, a dark room adjacent to the street (and its associated dirt), at a remove from the collections and their associated value.

Becoming a fringe object: inherent instability

The objects in the basement have drifted into the fringe of the museum as residues of institutional collection practices. But through what process do these objects drift to the very edges of the museum and become a residual unculture? When we spoke with conservators at Medical Museion about this process, they emphasized the underlying uncertainty involved in their decision-making and value judgments.[11] Decision-mak-

9 In Denmark, museums generally follow ICOM's ethical guidelines § 2.16 regarding income from the disposal of collections, stating that collections may not be treated as a realizable asset. This means that deaccessioned and leftover objects from the museum collections are not sold. Usually, museums attempt to donate objects to other museums or return them to their original donors. However deaccessioned objects often end up incinerated or disposed of in landfill sites.

10 Greg Kennedy: An Ontology of Trash. The Disposable and Its Problematic Nature, Albany 2007, p. 7.

11 These general statements are condensed from informal conversations with conservators at Medical Museion that took place between January and February 2022.

ing processes are not standardized at Danish museums and thus depend on who is in charge of a collection (historian, conservator, archaeologist, etc.) and how that person navigates value, risk, and the museum law.[12] The conservators also expressed their discomfort with the way fringe objects work against the main purpose of their profession, to safeguard objects for the future. More generally, Morgan and Macdonald have shown that, although disposal is not as unpalatable as it used to be in collections management, it is still usually undertaken with some degree of ambivalence.[13] Time and space are central issues here, and collection work involves series of moments of selection. Yet, when we began to investigate the details of the objects resting in those boxes on the concrete floor in the basement, we realized that their trajectories cannot simply be tied to institutional decision-making but must be understood as diverse and dispersed. For example, some of the objects were accumulated as personal projects carried out by retired doctors and can thus reveal a lot about informal, interest-driven collecting practices, even if they do not necessarily have general value as part of the collections. Other objects are surplus to broad-purpose collecting practices and have not been integrated into the collections because they are duplicates or because missing pieces of material or information render the objects less valuable than historical counterparts already present in the collections.

Although the objects seem to have found a final resting place at the fringes of the museum before their eventual destruction, their status is not as stable as one might imagine. Not only do they continue to undergo material changes (partly because of their placement in the basement), but their value also remains, to a certain extent, open and underdetermined. A prime example is a jar of laboratory mice that, in 2017, was part of the exhibition *Sugar Theater*.[14] In a photograph of shelved objects, ↗ **Fig. 2** the jar appears to the left, on the second shelf from the top. The mice (possibly of the type C57BL/6 crossbred with transgenic mice) were previously used in studies of receptors in the gastrointestinal tract. As part of the exhibition, the jar illustrated how sugar consumption affects health but for the past five years it has been waiting on a shelf in the conservator's workshop at the museum for a decision about its future – a decision that could either bring it into the permanent collection or lead to its disposal. This

12 It is worth noting that Medical Museion is not under the cultural ministry of Denmark and thus does not work under the museum law, giving it more freedom to decide what to do with its collections. The museum still largely adheres to ICOM regulations, however, working towards long-term preservation of artifacts.

13 Jennie Morgan, Sharon Macdonald: De-growing Museum Collections for New Heritage Futures. In: International Journal of Heritage Studies, vol. 26, 2020, no. 1, pp. 56–70.

14 See Morten Søndergaard: Sugar Theater, 2017, http://www.labae.org/sugar-theater (as of 6/2022).



2: View of shelf holding our valued working collection of fringe objects in *The Living Room* including the jar of lab mice.

uncertain status, together with its affective appeal, is precisely why we brought it into *The Living Room*. Yet, when we began researching the trajectories of fringe objects for this article and asked questions about the jar's origin and use, our attention generated instability and uncertainty regarding its significance, and the jar was removed from *The Living Room* until its status could be clarified. In her provenance research, a conservator contacted the original donor to know more about its origin and use and to clarify what future uses would be appropriate. The donor had no problem with us using it, and the jar is now back in *The Living Room*. Its value, however, remains unresolved: when *The Living Room* closes, it will either become part of the permanent collection or be disposed of; or, perhaps it will return to the shelf in the conservation workshop to remain in waiting indefinitely. This uncertain status enriches the jar with an interesting backstory that engages visitors in the difficulties of evaluating objects at the museum. Moreover, this story shows how the fringe is a dynamic and uncertain place, where objects rest in unstable states between value and waste – unstable states that we actively tinker with in our entropic heritage practice.

Cultivating the residual unculture in *The Living Room*

The fringe is an unstable space that holds the potential for a residual unculture to grow. Here, potential designates a state in which multiple possible pathways exist, opening a space of mystery, a gap between what is and what might be, what could be or should be.[15] Poetically, we might add, following Agamben, that the color of potentiality is darkness, a darkness that comes to light in actuality.[16] This way of understanding potentials can be linked to the concept of entropy, which does not necessarily involve a descent into chaos and disorganization but can also describe a state of possibility, defined as the "measure of the multiplicity of potential arrangements of matter in a given system."[17] In *The Living Room*, we work to cultivate these potentials in a liminal space in between value and waste, museum and street, collection and exhibition, research and art, where neglected objects regain attention. Itself placed at the fringe of the museum, *The Living Room* turns into a transformative space that opens the black box of the museum's fringe, making the objects that reside there visible, knowable, and accessible for touching and tinkering.

Digging into the piles of fringe objects on the concrete floor invites us to follow their trajectories back to uncertain and dynamic processes of collecting and evaluating. Thus, the fringe itself can be seen as a potential source of knowledge; it can open up (perhaps otherwise inaccessible) knowledge about institutional practices of collecting and evaluating.[18] As we begin to curate these objects and invite visitors to engage with them, they also open up the black box of the museum – making practices of collecting, conservation, and evaluating open to conversations, discussions, negotiations, and disagreements. Consequently, *The Living Room* turns the fringe into a contact zone between the residual unculture of the museum and the curators and visitors, cultivating a public museum philosophy in practice: a contact zone that not only invokes the spatial and temporal copresence of subjects previously separated historically and geographically, as James Clifford originally described the museum, but also brings

15 See Karen-Sue Taussig, Klaus Hoeyer, Stefan Helmreich: The Anthropology of Potentiality in Biomedicine. In: Current Anthropology, vol. 54, 2013, no. S7, pp. 3–14, here: p. 5.

16 Giorgio Agamben: Potentialities. Collected Essays in Philosophy, Stanford 1999, p. 180.

17 DeSilvey (see note 4), p. 10.

18 Within psychology and philosophy, fringes have been framed conceptually as a potential source of knowledge. In William James's theory of fringes, for example, fringes loosely refer to a "more-ness" felt in perceptual experience. A "more-ness" that actively bridges immediate (and indefinite) perceptual experience to identify what the perceptual process analyzes and makes definite. In that way, James' fringes are placed precisely at the transition point from experience to knowledge. See Christopher Broniak: James' Theory of Fringes. In: Transactions of the Charles S. Peirce Society, vol. 32, 1996, no. 3, pp. 443–68.

neglected objects in touch with curators and visitors and opens a space for collaboration and experimentation.[19]

The Living Room constitutes a transformative space where we can cultivate the hidden potentials of the residual unculture at the museum – the liminal objects at the fringes as well as the fringe itself. The basement becomes a contact zone, where weekly tours bring in a general public as well as specialized audiences to talk, listen, and touch. Our collection of fringe objects gain value through the application of enhanced attention that brings them to life in the hands of visitors and in our experimental curation. As Bowell argues, most of the time, collection restrictions entail items staying put, providing little active value at museums.[20] No longer worthy of preservation, our fringe objects accrue new worth as objects that can be touched and encountered, allowing visitors to breach the boundaries that museums usually create between objects and bodies: no touching, just looking.[21] Visitors directly touch the residual unculture even as they are touched by the uncertainties about collecting, conservation, and significance they carry with them.

Moreover, our fringe objects invite us to do other things with objects at the museum. As previously argued by Caitlin, we believe that entropic heritage practice is "more likely to occur with materials that lie at the fringes of conservation practice, or with things held in a state of limbo."[22] Pairing this with Serres's description of the residual uncultured wasteland, where untended growth flourishes, we believe that fringe objects also hold a potential for metabolic tinkering and regeneration in collections. ↗ **Fig. 3**

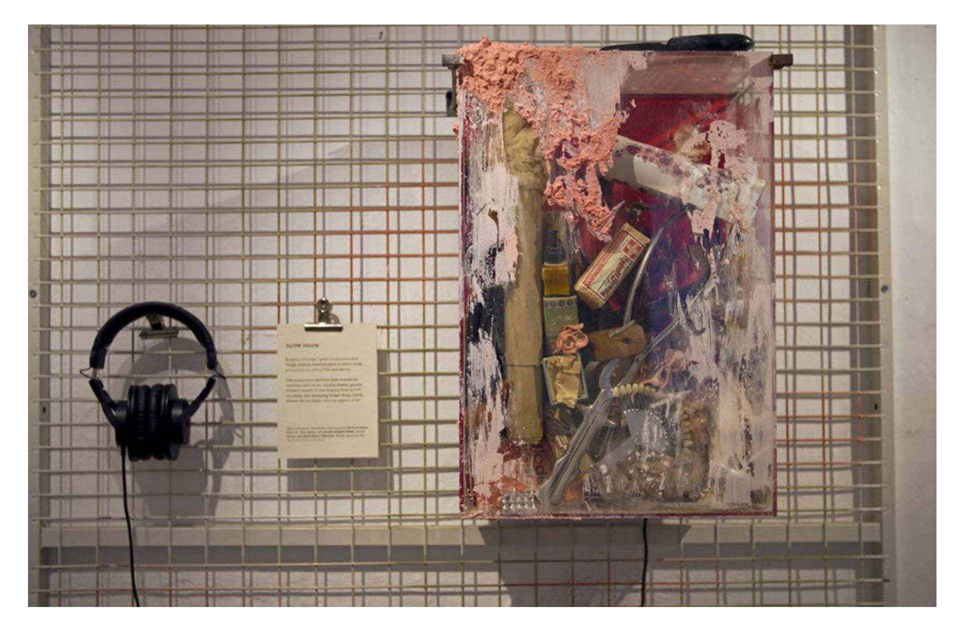
We have been working with interventionist strategies of accelerated decay to cultivate the residual unculture. In these experiments, we explore how to actively seek release, regeneration, and recomposition inside the walls of a museum. For example, in the installation *Slow Show*, created by sound and performance artist Maria Brænder in collaboration with *The Living Room*, we are cultivating oyster mushrooms on a substrate of old medical texts. Our experiment in what we could perhaps call *assisted living* disturbs the presumed organic (and much slower) course of deterioration for these objects, but it also exposes the fiction of human nonintervention in the age of the Anthropocene. By bringing fringe objects into contact with hungry organisms, we accelerate their release and recomposition – processes of recomposition that we also seek through "sounding," a method suggested by Stefan Helmreich to explore things

19 James Clifford: Routes. Travel, and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge 1997, p. 192.

20 Bowell (see note 6), p. 154.

21 See Clémentine Deliss: The Metabolic Museum, Berlin 2020, p. 15.

22 Caitlin DeSilvey. Observed Decay: Telling Stories with Mutable Things. In: Journal of Material Culture, vol. 11, 2006, no. 3, pp. 318–38, here: p. 335.



3: *Slow Show* (2021–) by Maria Brænder in collaboration with *The Living Room*. Mixed objects: Pink oyster mushrooms grown in discarded medical books; discarded medical equipment and other fringe objects; and JrF contact microphones allowing us to explore the sonic entanglement of objects.

without distinct limits and forms.[23] We have applied specially designed JrF contact microphones to capture the sound of the mushroom cultivation processes: decomposers effectively become composers, enabling us to listen in on the otherwise inaudible sounds of decomposition and sound art to unfold from this encounter.[24] Through this metabolic tinkering, a valuable artwork grows. This attention, however, can also work against our intentions with the project and, paradoxically, risk rendering objects newly worthy of safekeeping.

23 Stefan Helmreich: Sounding the Limits of Life. Essays in the Anthropology of Biology and Beyond, Princeton 2015, pp. x–xi.

24 See Martin Grünfeld, Adam Bencard, Louise Whiteley: From Mausoleum to The Living Room. Practicing Metabolic Carpentry in the Museum. In: Centaurus. Journal of European Society for the History of Science, vol. 64, 2022, no. 2 (forthcoming).

Conclusion: fixing "fringiness" or fringy endings?

Fringe objects are the unstable by-products of institutional practices of collecting, preservation, and evaluation. They rest in between value and waste, awaiting a final decision on their fate as an unstable residual unculture – but it is precisely this indeterminacy that generates their potential. The fringe objects now part of *The Living Room* retain a liminal identity: residing at the fringes of the museum, they have never been accessioned to the museum collection, or they have been deaccessioned. Such deposits of fringe objects can yield insights into institutional logics of collecting and evaluation and open the black box of tacit museum practices to the public. Furthermore, their instability invites experimentation, and the act of intervening in their fates unleashes a fundamental paradox. Even as exercise of our entropic heritage practice reveals and releases entropic potential, it also works to grant previously neglected things (and sites) attention. By touching and tinkering, and by including them in active installations and producing artistic works based on their decomposition and recomposition, we change not only their material constitution but also their status. Objects that had been overlooked and designated as excess take on new significance and meaning: as we begin engaging with them, they affect us, and we become attached to their presence. When we begin to pay attention and become sensitive to their particularities, we realize that they speak to us directly from the museum black box of institutional practices and yield other affordances for research, public engagement, and experimentation.

No longer matter without a place, the objects have found a new place and multiple meanings in this fringy space we call *The Living Room*. In some cases, this shift in status, and the prospect of impending destruction, may even engender a belated urge to save the object and remove it from the experiment. After spending our time cultivating and caring for these fringe objects, we find we have to actively resist the urge to prolong their lifespan. Ultimately, we cannot resolve this tension, and perhaps we should not try to. By leaning into the paradox, we are given an opportunity to reframe what we mean when we talk about endings – which, for objects and other entities alike, involve a period of negotiated transformation, followed by (in some cases) an intentional decision to assume that negation has been achieved (which is only ever an illusion). The fringes may get wilder and weedier, and the fringe object itself may appear to dissolve, but some residue always remains.

Wiedergelesen

Lorenzo Gineprini

Mary Douglas: Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo

Die Kernerkenntnis fast jeder aktuellen Theoretisierung des Abfalls leitet sich aus Mary Douglas' grundlegender Studie *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (London 1966) ab, in der sie feststellt, dass die Klassifizierung einer Sache als Abfall nicht aus ihren intrinsischen objektiven Eigenschaften, sondern aus einer soziokulturellen epistemologischen Zuschreibung hervorgeht. Obwohl der Einfluss des Buches „weit über die Fachgrenzen der Ethnologie"[1] hinausreicht, beabsichtigte Douglas nicht, die Abfallforschung zu begründen, sondern vielmehr sich in der damaligen ethnologischen Debatte über die Bedeutung religiöser Reinigungsrituale kritisch zu verorten. Ausgehend von der Charakterisierung ‚primitiver' Gesellschaften als intellektuell unterlegen, war in der damaligen Ethnologie die Idee verbreitet, dass Schmutz- und Abfallvorstellungen westlicher Gesellschaften auf rationale hygienische Erwägungen zurückzuführen seien, jene der nicht-westlichen Völker hingegen auf eine magisch-symbolische Angst vor Verunreinigung und Befleckung. „Wir töten Keime ab, sie schützen sich vor Geistern", fasst Douglas diese Auffassung ironisch zusammen (49).[2]

Demgegenüber weist sie darauf hin, dass die Produktion von Abfall zum Aufbau und Aufrechterhalten einer epistemologischen und symbolischen Ordnung dient. Für jede Gesellschaft besteht die Notwendigkeit, die chaotische Erfahrung der Wirklichkeit in ein kohärentes Wissensgebäude zu strukturieren; etwas als akzeptablen Bestandteil zu bejahen und etwas als Abfall auszusondern. Der Abfall erweist sich daher als epistemische Ausgrenzungskategorie, die etwas als außersystemisch verwirft, um eine System(r)einheit und deren Ordnungsnormen zu bestimmen und sich damit in ihren Wertvorstellungen zu stabilisieren. Der Abfallbegriff ist universell und zeitlos, da jede kulturelle und soziale Ordnung seiner bedarf, jedoch existiert er nicht als etwas Absolutes mit einer eigenen ontologischen Essenz. Was als Abfall erkannt wird, gilt nur innerhalb bestimmter symbolischer Bezugsrahmen und normativer Zurichtungen, weshalb es sich in Abhängigkeit vom Referenzsystem verändert.

Die Annahme, dass der Abfall ein hergestelltes Produkt ist, dessen Erzeugung jedem soziokulturellen System zugrunde liegt, repräsentiert Douglas' Hauptverdienst für die *Waste Studies*. Im Gegensatz zum Alltagsverständnis, dem zufolge der Abfall mit Bedeutungslosigkeit identifiziert oder höchstens als hygienisch-technische Problematik behandelt wird, betrachtet ihn Douglas als Erkenntnisfigur mit hoher Aussagekraft für soziale, kulturelle sowie religiöse Fragen.

Außerdem unterstreicht die britische Ethnologin die epistemische Ambivalenz des Abfalls, der „sowohl Gefahr als auch Kraft" symbolisiert (124). Einmal aus dem System als unerwünschter Rest ausgeschieden, stellt er eine Bedrohung für die Stabilität etablierter Kategorisierungen dar, weswegen er als „anstößig betrachtet und vehement beseitigt" (208) wird. Eine solche kategoriale Grenzüberschreitung ist zugleich eine Entfesselung von Kräften, die durch Rituale in gesellschaftliche Ressourcen verwandelt werden können. Was aus der Wissensordnung verworfen wurde, kann als „Kompost" (212) wieder verwendet werden, um epistemische Strukturen kreativ zu erneuern. Das erklärt Douglas am Beispiel eines Fruchtbarkeitsrituals des mittelafrikanischen Volkes der Lele. Die Lele bezeichnen den Pangolin als unreinstes und gefährlichstes Wundertier, weil er nicht eindeutig in ihre Tiertaxonomie eingeordnet werden kann (er lebt auf dem Land, hat jedoch

1 Roger Fayet: Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne, Wien 2003, S. 17.

2 Seitenzahlen nach der dt. Ausgabe: Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Frankfurt a. M. 1988.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-005

Schuppen wie Fische usw.), weshalb sie im Alltag dieses anomale Wesen mit einem strikten Nahrungstabu vermeiden. Bei einem der wichtigsten Reinigungsrituale der Lele-Kultur wird der Pangolin allerdings gejagt und gegessen, um die Fruchtbarkeit der jungen Männer zu fördern. In der Wiedergewinnung des Verworfenen stellt sich also für jede religiöse, aber natürlich auch museale oder künstlerische Praktik die Herausforderung, dieses doppeldeutige Potenzial an der Schwelle zwischen Subversion und Regenerierung zu entfalten.

Douglas' konstruktivistischer Ansatz wird durch seine Entmaterialisierung des Abfalls begrenzt. Dieser wird als abstrakter Rest gekennzeichnet, als Nebenprodukt der „differenzierende[n] Tätigkeit des Geistes" (209), sodass die Forschung sich eher auf die Prozesse seiner Klassifizierung als auf den Abfall selbst richtet. Als Reaktion gegen einen solchen „rubbish idealism"[3] haben sich die *Waste Studies* in letzter Zeit intensiver mit materiellen Erscheinungsformen und Alltagspraktiken des Abfalls befasst und auch konkrete Verwerfungsmechanismen beleuchtet.[4] Douglas entwarf ein dynamisches Modell, weil sie den ausgesonderten Objekten, neben einer ordnungsbildenden Qualität, auch eine subversive Kraft zuschreibt. Trotzdem entspringt für sie diese Kraft aus dem epistemischen Zustand des Abfalls statt aus der Materie selbst, die als passives Substrat, als inaktiver Träger symbolischer Strukturen erscheint. Im Gegensatz dazu stellen viele heutige Autor*innen die *material agency* des Abfalls heraus. Trotz physischer und psychologischer Verdrängungsversuche verschwindet das Weggeworfene nicht und stellt seine materiellen Aktivitäten nicht ein. Dagegen kann der Abfall menschliche Erfahrungen prägen, Emotionen sowie körperliche Reaktionen hervorrufen und soziale Beziehungen gestalten.[5] Die zu entsorgenden, aber immer noch ‚vitalen' Stoffe zeitigen außerdem ökologisch toxische Effekte,[6] sodass der Abfall sich als Akteur behauptet, der das menschliche Handeln und den politischen Diskurs beeinflusst.[7]

Douglas' Theorie durch einen materialorientierten Ansatz zu ergänzen, vermeidet die Gefahr, den Abfall als rein kognitives und abstraktes Konstrukt zu fassen und daher zu behaupten, dass er „nur vom Standpunkt des Betrachters aus" existiert (12). Um der komplexen Phänomenalität und der empirischen Dichte des Abfalls gerecht zu werden, sollte man hingegen seine Existenz in konkreten alltagsweltlichen Bezügen und historischen Kontexten situieren, seine materielle Zusammensetzung erkunden sowie seine sinnliche, körperliche und affektive Dimension berücksichtigen. Der von Douglas zu Recht betonte erkenntnistheoretische Wert und die epistemisch generative Kraft des Abfalls, alternative Sinnkonstellationen zu produzieren, können also nur in Verbindung mit seinen materiellen Eigenschaften abgeleitet werden.

3 Martin O'Brien: A Crisis of Waste? Understanding the Rubbish Society, New York 2011, S. 127.

4 Die Abfallforschung bildet bisher keine eigene Disziplin, sondern ein fachübergreifendes Feld mit sehr diversen Beiträgen, von Natur- bis zu Geisteswissenschaften. Der Ausdruck *Waste Studies* wird für wissenschaftliche Recherchen über materiellen Abfall und Müll verwendet, während mit *Discard Studies* Untersuchungen bezeichnet werden, die den Fokus breiter auf die Funktion von Ausgrenzungsprozessen – materieller Objekte aber auch Wissens- und Lebensformen – richten.

5 S. Sonja Windmüller: Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem, Marburg 2002; Laurence Douny: The Materiality of Domestic Waste. The Recycled Cosmology of the Dogon of Mali. In: Journal of Material Culture, Jg. 12, 2007, Heft 3, S. 309–331; Joshua Reno: Waste Away. Working and Living with a North American Landfill, Berkley 2016 und Laura Moisi: Die Politisierung des Abfalls. Ordinary Waste. A Cultural Theory of Trash in the Modern Home, Berlin 2020.

6 S. Stacy Alaimo: Oceanic Origins, Plastic Activism, and New Materialism at Sea. In: Serenella Iovino, Serpil Oppermann (Hg.): Material Ecocriticism, Bloomington 2014, S. 186–202.

7 S. Jane Bennett: Vibrant Matter. A political Ecology of Things, Durham 2010.

Emma Kowal

Spencer's Ghost: The Decolonial Afterlife of a Postcolonial Museum Prop[1]

This is an unorthodox story of collection in more than one sense. First, it is the story of how a collector – Baldwin Spencer – was ironically collected when the museum he previously led reflexively interpreted his ambivalent legacy by putting his double in a glass case. Second, it is the story of how a prop – an item that was never intended to be part of the museum collection – ended up being collected, if only in an informal, unregulated fashion. Third, it is the story of the end of a mode of collecting, or rather the end of two subsequent modes of collecting: colonial and postcolonial. Baldwin Spencer in a glass case was intended to signify the end of exploitative, colonial relations between Indigenous people and the Western knowledge makers who collected their objects. I argue that Spencer's later decommissioning marked the end of a postcolonial mode of museology and the beginning of a decolonial period of collecting and displaying. Finally, his post-exhibition life as a highly problematic object that refused to end raises questions about the opportunities and limits of decolonial practice in museums and in historical scholarship.

Baldwin Spencer (1860–1929) grew up in Manchester, England, and studied biology at Oxford before moving to Australia, in 1887, for his chair at the University of Melbourne. He had many prominent roles in the fledgling Melbourne scientific scene, including honorary director of the National Museum of Victoria (now Museum Victoria), a position he took in 1899 and held for nearly thirty years. He was responsible for the acquisition of several thousand Aboriginal objects, including many that he collected himself.[2] Today, the Spencer and Gillen collection at Museum Victoria consists of 900 manuscript items, 1,500 ethnographic items, and many other photographs and film and sound recordings.[3]

Spencer enjoyed over forty years in Melbourne and a lively career in biology, anthropology, museology, and Aboriginal affairs until his death while conducting fieldwork in Tierra del Fuego in 1929. During his lifetime (and for half a century afterward), his scientific achievements were seen in wholly positive terms. He put the customs of Aboriginal Australians on the world stage; he salvaged countless priceless artifacts; and he was instrumental in the development of remote reserves and urban compounds where Aboriginal people could be protected from frontier violence and be supported

1 The following paper is a substantially abridged version of Emma Kowal: Spencer's Double. The Decolonial Afterlife of a Postcolonial Museum Prop. In: Boris Jardine, Emma Kowal, Jenny Bangham (eds.): How Collections End, BJHS Themes, vol. 4, Cambridge 2019, pp. 55–77.

2 See Derek John Mulvaney, J. H. Calaby: So Much That Is New. Baldwin Spencer, 1860–1929. A Biography, Carlton 1985, pp. 249–54.

3 See Australian National University et al.: Spencer and Gillen. A Journey through Aboriginal Australia, http://spencerandgillen.net (as of 8/2018).

https://doi.org/10.1515/9783110733372-006

to become self-sufficient – all progressive goals for the time. But by the 1970s, Spencer began to be seen as a symbol of colonial exploitation.[4] His reference to Aboriginal people as "naked, howling savages" in *The Northern Tribes of Central Australia* was not lost on critics of colonialism who identified him with an evolutionary anthropology that sought to study Aboriginal culture before its extinction.[5] As Chief Protector of Aborigines in the Northern Territory, from 1912 to 1913, Spencer advocated the abduction of so-called 'half-caste' Aboriginal children supposedly for their own good, a practice that continued until the 1970s and produced what are now known as the Stolen Generations.[6]

This tide of sentiment against the prodigious white collectors of anthropology influenced the museums to which many of them contributed. Motivated by Indigenous activists both within and outside the museum sector, museum studies scholars and museum practitioners in settler colonial countries around the world asked questions about museums' colonial legacies and the possibility for museums to stimulate more positive cultural shifts toward inclusion and recognition, a movement often called the new museology.[7] Important signs of these shifts include the Museum of New Zealand, Te Papa (legislated in 1992 and opened in 1998); the National Museum of the American Indian (legislated in 1989 and opened in 2004); and Museum Victoria – Spencer's museum – that was redeveloped in the 1990s ahead of the opening of a new museum building in 2000.

Finding Spencer

At an anthropology conference in 2011, I heard a strange story. It was told by Philip Batty, senior curator of Central Australian collections at Museum Victoria. Philip had spent part of the 1970s and all of the 1980s in Central Australia as a schoolteacher in a remote community and then became codirector of a newly established Aboriginal media organization in Alice Springs. He later settled in Melbourne and began working

4 For example, Spencer features in Frank S. Stevens' three-volume study; see Frank S. Stevens: Racism, the Australian Experience. A Study of Race Prejudice in Australia, New York 1972.

5 Note, however, that Howard Morphy has argued that the now-infamous phrase "naked howling savages" was included at the behest of Sir James Frazer and is not representative of Spencer's views of Indigenous people. See Howard Morphy: Gillen – Man of Science. In: John Mulvaney, Howard Morphy, Alison Petch (eds.): "My Dear Spencer." The Letters of F. J. Gillen to Baldwin Spencer, Melbourne 1997, pp. 23–51.

6 Human Rights and Equal Opportunity Commission: Bringing Them Home. Report of the National Inquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from Their Families, Canberra 1997.

7 Peter Vergo: The New Museology, London 1989; Tony Bennett: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995; Ivan Karp, Steven Lavine: Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington 1991; T. J. Barringer, Tom Flynn: Colonialism and the Object. Empire, Material Culture, and the Museum, London 1998. On the new museology in the region, see Chris Healy, Andrea Witcomb (eds.): South Pacific Museums. Experiments in Culture, Victoria 2006.



1: Model of Baldwin Spencer in the *Two Laws* exhibit, Bunjilaka, Melbourne Museum, 2000.

at the museum in the late 1990s, a time when plans were well under way for the opening of the new Melbourne Museum. The revamped museum included an extensive permanent Indigenous exhibit called *Bunjilaka*, meaning “the place of Bunjil,” the ancestral eagle-hawk, in local Aboriginal languages. Philip worked on *Bunjilaka*, under three curators who were each responsible for their own distinct section: Aboriginal academic and writer Tony Birch (a member of the Melbourne Koori community), who curated “Koori Voices”; senior curator of Northern Australia Lindy Allen, who curated the section “Belonging to Country”; and John Morton, an anthropologist specializing in Central Australia.[8] Morton’s section “Two Laws” explored “issues about Aboriginal law, knowledge and property.”[9] Drawing on an idea of Tony Birch’s, John Morton planned an ingenious climax for his section of the exhibition. In a reversal of the colonial gaze that placed Indigenous people and culture on display, a statue of Spencer would be put in a glass case. ↗ **Fig. 1** The case was specially designed to “parody the large exhibition cases often used in older museums” and stood 3.2 meters high and 12 meters across.[10] Along with Spencer, it contained 112 everyday objects that Spencer and his contemporaries collected, including spears, spear throwers, baskets, smoking pipes, digging sticks, knives, throwing sticks, clubs, neck ornaments, and a canoe. Spencer wore his usual fieldwork attire, as seen in a photograph from a 1901–02 expedition ↗ **Fig. 2**: a simple suit and tie, boots, and a wide-brimmed hat, the long lines of his face

8 Koori (alternative spelling Koorie) is a term for Indigenous people from Victoria. Indigenous is a term for descendants of the precolonial peoples of Australia. Indigenous Australians are also known as Aboriginal and Torres Strait Islanders, a term that disambiguates Torres Strait Islanders from mainland Indigenous Australians. The working definition of Indigeneity in Australia is self-identification, descent from an Indigenous person, and Indigenous community acceptance. The words “Indigenous” and “non-Indigenous” are capitalized when referring specifically to Aboriginal and Torres Strait Islander people, as per the current convention in Australia.

9 Indigenous cultures brochure, c. 1998, Museum Victoria archives.

10 Props and dressing brief, Bunjilaka, Melbourne Museum, 1999, Museum Victoria archives.



2: Photograph of 1901–02 expedition party, Alice Springs, May 18th, 1901. Back row, left to right: Erlikiliakirra (Jim Kite), Harry Chance, Purula (Parunda). Front row, left to right: Francis James Gillen, Walter Baldwin Spencer.

accentuated by his signature moustache. At his feet were models of two goannas named for Spencer and his collaborator Francis Gillen: *Varanus spenceri* and *Varanus gilleni*.[11]

I remember seeing the model when the exhibition opened in 2000. Spencer's expression seemed somewhat bewildered, framed by a quote from the Tasmanian Aboriginal Centre that made the curatorial intention clear: "We do not choose to be enshrined in a glass case, with our story told by an alien institution which has appointed itself an ambassador for our culture."[12] At a time when Indigenous museology was

11 The label for the goannas shows how they were intended as another layer of postcolonial pedagogy. The label was entitled "Who discovered the Goannas?". It told the audience, "The name *Varanus spenceri* suggests that Spencer discovered this lizard. In fact, he acquired the first specimen for registration as a new species. The specimen was actually collected by an Aboriginal man. To this day he remains anonymous." Photocopy of Label 53, c. 1999, Museum Victoria archives.

12 Tasmanian Aboriginal Centre: Free Exchange or a Captive Culture? The Tasmanian Aboriginal Perspective on Museums and Repatriation. Paper presented at the Museums Association Seminar. Museums and Repatriation, November 4, 1997, London, p. 21.

being reconsidered around the world, the model of Spencer aimed to promote Indigenous agency and a reflexive reading of history against the grain of colonial collecting practice. As explained by John Morton in a briefing document, "In this way, the collector (Spencer), has been collected."[13] Enclosed in his glass case, he was also caught, captured "so that you may scrutinise him (and what he stands for) along with the objects."[14] In a set of interlocking reversals, the audience was invited to 'study' Spencer's scientific methods and legacy and find them wanting, especially morally. As I explore later in this chapter, reviews of the exhibition indicate that, for many museum visitors, it achieved the intended effect.

At a later anthropology conference in 2013, Philip told me that Spencer was no longer in his case.[15] That area of the museum had been rebranded as the Bunjilaka Aboriginal Cultural Centre. The permanent exhibit within the Cultural Centre had been completely redeveloped and was given a separate name – *First Peoples* – that distinguished it from the earlier *Bunjilaḵa* exhibition. Created in partnership with a group of local elders, it focused exclusively on Victorian Aboriginal people and Aboriginal perspectives.[16] The Spencer statue was singled out as an example of what the *First Peoples* exhibit was trying to remedy. As an Indigenous curator commented, "I'm not interested in the collectors at all."

What had happened to Spencer? "He's still in the museum," Batty told me, although no longer accessible to the public. At the request of some staff, he had been retained and placed in a receipt room where objects were processed before being accessioned. He sat on a trolley, taking up considerable space in a narrow, windowless lab located between staff offices on one side and the museum stores on the other – between profane and sacred areas of the museum. It intrigued me to think of Spencer on his chair, on a trolley, watching over museum staff as they enveloped objects in the infrastructure of collection – describing, classifying, entering data, labeling, maintenance planning, risk minimizing.

In 2016, I saw Philip again at a museum seminar. The conversation turned to Spencer. I asked, "Is he still on his trolley in the holding room?" "That's an interesting

13 Props and Dressing Brief, Melbourne Museum, Lower East–Bunjilaka, November 15, 1999, Museum Victoria archives.

14 Excerpt from text of *Two Laws*, February 21, 2000 version, electronic file, MV.

15 For the remainder of the paper, I refer to the statue as "Spencer" and corresponding pronoun, following the naming practices of some museum staff (he was also called "Baldy," short for Baldwin). While acknowledging that this risks anthropomorphizing a representation of a person, the technically incorrect terminology helps to explore my central question of what the model means to museum staff.

16 See Richard Broome, Ian Hoskins, Kathy De La Rue, Shauna Bostock-Smith, Shirley Fitzgerald, Karen O'Brien, Alison Wishart: Exhibition Reviews, History Australia, vol. 11, 2014, pp. 207–223, here: pp. 207–209.

story," he said. I was not prepared for what came next. At some point in the previous year, Spencer had been moved from the holding room to the restricted room in the museum stores. Beginning in the 1980s, museums around Australia created restricted rooms (also called secret-sacred rooms) where ceremonial objects that should not be seen by a general audience could be kept securely.[17] Australian museums seek to repatriate these objects to the source communities, but because this is a long (sometimes decades-long) process, and because some communities request that museums retain possession (but not ownership) of their restricted objects, secure storage is needed. At the Melbourne Museum, this is a shed that sits within the museum stores. It is only accessed by the (white) manager of the restricted store, by Philip Batty, and by visiting elders from remote communities in Northern and Central Australia. Spencer sat in his trolley against the far wall, between the shelves. "He's a bit spooky," Philip told me, "sitting there in the dark."[18]

How did Spencer come to be sitting in the dark inside the restricted room, inside the museum stores, inside the museum offices, inside the museum? Philip was not clear on the details, and I did not have time to probe him further. Another year went by, and I finally took time to email a senior manager at the museum to request permission to look into Spencer's story. Permission was granted, and in 2017 I began combing through the archives of the exhibition.

Contemporary museums produce mountains of paperwork. Meetings are minuted, policies are revised and circulated, objects are tracked, exhibition incidents are noted and analyzed.[19] The paper traces of the Indigenous exhibit began with academic essays commissioned in the mid-1990s to provide intellectual guidance to those developing the new museum;[20] proceeded through hazard reports, design plans, and hundreds of pages of spreadsheets with lists of objects; and culminated in a memo that announced the deinstallation of the "large Spencer showcase" – the very first part of the *Bunjilaka* exhibition to be dismantled – in June 2011.[21]

17 On the history of repatriation, see Cressida Fforde, Jane Hubert, Paul Turnbull (eds.): The Dead and Their Possessions. Repatriation in Principle, Policy and Practice, London 2002; Kathleen S. Fine-Dare: Grave Injustice. The American Indian Repatriation Movement and NAGPRA, Lincoln 2002; Paul Turnbull, Michael Pickering: The Long Way Home. The Meaning and Values of Repatriation, Oxford 2010. For an early example of a secret-sacred collection policy, see South Australian Museum Board and South Australian Museum (issuing organization): Statement on the Secret/Sacred Collection, Adelaide 1986.

18 Philip Batty, personal communication, 11/5/2016.

19 For example, possum droppings were found in a *Bunjilaka* display in June 2010.

20 See, for example, Tony Birch: The Recognition of Indigenous Rights in Museum Victoria, Melbourne 1996; Chris Healy: Revisiting Histories and Mythologies, Melbourne 1995.

21 Bliss Jensen: Phased closure of Jumbanna, electronic document, June 17, 2011, Museum Victoria archives.

Two remarkable things about Spencer emerged from these thousands of documents, both of which underline his ambiguity. First, he is called many different things: a statue, a replica, a model, a prop, a mannequin, a set piece, or an exhibition dressing. No one descriptor is more common than any other. Second, Spencer is not visible in the exhibition management systems.[22] He appears on documents relating to concept development, in prop briefings, and in plans of the exhibition. But once the exhibition was installed, Spencer disappears from any lists of display objects or props. The two goannas that sat at Spencer's feet are duly tracked through the entire exhibition and are a proxy for Spencer's archival presence. After deinstallation, they parted ways with Spencer and were transferred to the museum's department of herpetology, depriving me of even this spectral trace of the statue's location.

Tracing the story of how Spencer came to be an unauthorized occupant of a highly restricted room became partly a question of regulation. His lack of official existence was frustrating to me, but it was also an important determinant of his mobility. After deinstallation in 2011, individual museum staff could take personal initiative in deciding his location without the scrutiny applied to tracked objects. In other words, he was especially amenable to collection because he was never intended to be collected. To understand why Spencer was not tracked, I needed to learn more about props.

At Museum Victoria, the Exhibition Collections Management (ECM) team are responsible for all items on display. These items can be classified into two groups: items from the museum collection (also called the state collection or heritage collection), and props that are brought in to the museum specifically for an exhibition. Props can be items on loan (that must be tracked to ensure they are safely returned), items commissioned from an artist or a commercial prop maker, or items sourced by museum staff themselves. The division between museum collection items and props is not always visually obvious when they are on display (although a discerning visitor might notice that some items have corresponding labels and some do not). However, the exhibition management systems maintain a strict electronic separation between collection items and props, a division also maintained in physical space through separate off-storage facilities for collection items and for props awaiting reuse.

A 2015 Museum Victoria information sheet on exhibition props gives three reasons for their use: "to replace vulnerable collection items, – e. g. facsimile of old letter; to dress an exhibition case or display – e. g. replica jar of preserved fruit; to replicate

22 For context on the institutional mechanics of museum exhibitions, including the management of props, see Barry Lord, Maria Piacente (eds.): Manual of Museum Exhibitions, Lanham 2014.

unusual, rare or important items – e.g. painted cast of Tarbosaurus tooth."[23] These three reasons readily collapse into two: to replace or replicate something that cannot be shown directly (because it is too vulnerable or valuable to show, or because the museum does not have it), and the use of "commonly found items and specimens" to provide decoration or illustration.[24] Tellingly, Spencer does not fit into either of these categories.

Not all props are tracked with an ECM number. Many minor items such as curtains and tables are sourced and recycled as required. The major goal of tracking props is to maintain "a clear distinction between collection items and non-collection items."[25] A manager explained this to me by contrasting a purse bought from a charity shop and a purse in the collection that might look similar: "If something can be confused with the heritage collection, if you anticipate things could get mixed up in the future, it will be tracked." It was Spencer's singularity that kept him out of the ECM records. He could not be mistaken for any object in the collection, he was not loaned from anyone, and he was not particularly valuable.[26]

This meant that there was no record of disposal at the time of deinstallation. When an exhibition is over, items from the collection are simply returned to their home department. By contrast, props can meet one of a number of fates: they can be returned to their source; they can be accessioned into the collection;[27] they can become part of the "hands-on collection" in the Discovery Centre for handling by the public; they can be distributed to whoever wants them;[28] or they can be destroyed. Again, Spencer defies all of these categories. He was retained but not accessioned, disposed not to one

23 Exhibition props information sheet, Exhibition Collection Management, Museum Victoria, electronic document, May 21, 2015, Museum Victoria archives.

24 In the *Bunjilaka* exhibit, the list of props included a facsimile of a list of rules for residents of Lake Tyers Mission, a quoll skin, and a teddy bear.

25 Exhibition props information sheet (see note 23), p. 45.

26 The Spencer model was made by a production company from an off-the-shelf seated mannequin and a bentwood chair. The mannequin's head and hands were removed and replaced by fiberglass casts of Spencer's head and hands. The casts were created from clay sculptures created by in-house sculptor Peter "Smiley" Williams from photographs of Spencer. Mannequin joints were fixed with fiberglass bandages, and the costume department dressed it with starched clothing. The dressed model and chair were then sprayed with urethane to create an exoskeleton 1.5 millimeters thick. To finish the model, undercuts and fabric folds were filled with resin, and the entire structure was painted with a sand-textured paint and darker highlights, forcing shadows in the folds. Interestingly, the production of the statue illustrates the history of prop creation: if it were produced now, it would simply be 3D printed. Source: email to the author from John Kerr, creative director of *Stage One Productions*, September 15, 2017.

27 This pathway is used by curators to obtain contemporary art and craft works by Indigenous artists – they are commissioned as props but with the unofficial intention to accession them at the end of the exhibition.

28 For example, a pen marking on a spreadsheet of tracked props indicates that a teddy bear used in the exhibition "went to a good home."

person but to a loose collective of staff. Staff could only vaguely remember the meeting when the fate of Spencer and all the tracked props were discussed, and no minutes were taken. No single person claimed responsibility for the idea to informally collect him, but all those I spoke to were supportive of the decision. Looking back, staff thought the reasons he was retained were that "a lot of work has gone into it"; "it's a historical object" marking "the moment of the exhibition"; and "people have grown attached to him." Others attached no particular intention or meaning to his retention: "Some things get salvaged, some get ditched. It was an off-the-cuff decision."[29]

Whatever happened at the disposal meeting, it is clear that after June 2011, Spencer was moved to the receipt room (as I have described). No one I spoke to could offer a clear reason or timeline for his next move to the restricted room. The best explanation I heard was that the lab had to be emptied while LED lights were installed. Suddenly homeless, Spencer was moved to the restricted room, which was seen as a safe place, "out of the way but protected." Staff gave conflicting accounts as to how long he was in the room, with responses ranging from several years to two weeks. I noted (without surprise) that my questions about why and how long he was in the room were often taken defensively, despite my best efforts to be casual. "It was just a spot to put him," I was told. My anthropological sensibility was never going to be assuaged by reassurances that Spencer's placement in the restricted room meant nothing. Of course, this just heightened my belief that it meant quite a lot.

From postcolonial prop to decolonial ghost

Ever since *Bunjilaka* opened in 2000, Spencer has asserted his significance. Despite being a mere prop, outside the bounds of museum collection proper, he is universally mentioned in reviews and critiques of the exhibition.[30] Academic reviews appreciate the intended meaning of Spencer as a postcolonial pedagogical tool that inverts the power relations behind the formation of the museum and its collections. They applaud the "impressive" and "brilliant" "Two Laws" section of the exhibition as the "first time that a major museum in Australia has confronted its past to address the ethics of collecting and constructing non-Indigenous versions of Aboriginal history and culture."[31] In contrast with the warm reception offered by academics and progressive media outlets,

29 Quotes in this paragraph and the next are taken from personal communications with museum staff, 23/2/2017 and 28/3/2017.

30 See John Morton: Such a Man Would Find Few Races Hostile. History, Fiction and Anthropological Dialogue in the Melbourne Museum. In: Arena Journal, issue 22, 2004, pp. 53–71.

31 Anne Delroy: Reviews Exhibitions, Australian Historical Studies, vol. 32, 2001, no. 116, pp. 147–50; Lynette Russell: Bunjilaka Brooding. In: Meanjin, vol. 60, 2001, no. 4, pp. 99–103.

the Australian right-wing press's response was predictably outraged at the indignity of putting Spencer on display. The museum was called a "politically correct Aboriginal gallery" pushing "propaganda" that sullied the good name of its founding fathers.[32]

Writing in 2004 in response to various criticisms of the exhibition, John Morton argued for its pedagogical legitimacy and its relevance to contemporary political debates, but he also made the point that the exhibition was intended for Aboriginal audiences as much as for the wider public, if not more so. *Bunjilaka* was the result of "extensive community consultation" regarding every part of the exhibition, he claimed.[33] But the extensive community involvement did not guarantee that all Aboriginal people would endorse the result. As Morton told me, some Aboriginal staff looked on the statue of a scientist in a glass case with suspicion. The intended purpose of collecting the collector did not resonate with them. Why was Spencer still at the center of the narrative? They would prefer not to think about the collectors at all.[34]

When the *Bunjilaka* exhibition was succeeded by *First Peoples* in 2011, the Spencer statue was removed from public display. The publicly stated rationale for *First Peoples* contained an implicit reference to the presence of white collectors in the previous exhibition. The lead curator, Genevieve Grieves, explained the process of creating an elders' group to cocurate the new exhibition as creating "new structures which gave authority back to the people who owned the objects and the stories." She continued, "We tried to make sure stories were not divorced from *their owners* and voices were not silenced."[35] The website text for the exhibition explained that the *First Peoples* exhibit "presents the Koorie experience with immense power, depth and respect in a major permanent exhibition entirely co-created with Aboriginal people."[36]

I interpret Spencer's decommissioning as part of the broader cultural shift inside and outside museums toward decoloniality. Decoloniality is often seen in opposition to postcolonialism and as its successor.[37] This dichotomy is reflected in some museum studies literature as two models of exhibition: the *multivocal exhibition model*, a model I associate with the postcolonial, and the *community-based model*, a model I associate with decolonial approaches. Native American museum studies scholar Amy Lonetree describes a multivocal approach as characterizing

32 Andrew Bolt: A Museum of Spin. In: Herald Sun, November 20, 2000, cited in: Russell: (see note 31), p. 99.

33 Morton (see note 30), p. 67.

34 John Morton, personal communication, January 20, 2017.

35 Museums and Galleries of NSW: At Home. Genevieve Grieves, February 18, 2015, https://mgnsw.org.au/articles/home-genevieve-grieves (as of 4/2018), emphasis added.

36 Museum Victoria website, https://museumsvictoria.com.au/bunjilaka/about-us (as of 4/2018), emphasis added.

37 For an extensive discussion of this shift, see the longer version of this article: Kowal (see note 1), pp. 55–77.

> *"the effort by the more progressive museums of the 1990s to deal more fairly with [topics related to Indigenous people]. When museum professionals were faced with presenting sensitive topics, especially those of a more controversial nature, they would present a range of perspectives and leave it to visitors to weigh the value of each."*[38]

The community-based model, by contrast, strives to privilege the Indigenous community's view of an object or collection over other possible views (of curators, scientists, or others). In a decolonial, "indigenized" museum, exhibitions and curatorship should be controlled by Indigenous people because, as Lonetree puts it, "controlling the representation of their cultures is linked to the larger movements of self-determination and cultural sovereignty."[39]

Given this context, it is not surprising that, by 2011, Spencer's double no longer had a place in a public exhibition. Although the idea was conceived by an Indigenous scholar (Tony Birch), the statue was widely considered by museum staff to be a non-Indigenous object. Birch's idea was implemented, and the statue was constructed, by non-Indigenous people. Spencer in a glass case was a product of 1990s postcolonial, satirical, multivocal museum practice, and his end had come. This suggests that the passage from postcolonial to decolonial approaches means that collectors no longer have a place in Indigenous museum collections, even as a focus of critical reflection. In the case of Spencer, his exile from the exhibition marked other shifts that had uneven effects on different groups of Indigenous people.

We can see this in the quote (a few paragraphs above) in which Grieves explains the focus of the *First Peoples* exhibit that succeeded the first iteration of *Bunjilaka*. When she talks about creating structures that "gave authority back" to the owners, she arguably refers to the traditional owners of Victoria – Koori people – and not the owners of the objects in the museum. The vast majority of the Aboriginal collection comprises objects from Central and Northern Australia, with only a small fraction from Victoria. Although the extensive inclusion of remote Indigenous stories in the first *Bunjilaka* exhibition (particularly the "Belonging to Country" and "Two Laws" sections) accurately reflected the museum's holdings, the focus of two out of the three

38 Amy Lonetree: Decolonizing Museums. Representing Native America in National and Tribal Museums, Chapel Hill 2012, pp. 169–170. The terminology of "multivocal" and "community-based" derives from Ruth B. Phillips: Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums, Montreal 2011.

39 Lonetree (see note 38), p. 1. On the "indigenized museum," see Moira G. Simpson: Revealing and Concealing. Museums, Objects, and the Transmission of Knowledge in Aboriginal Australia. In: Janet Marstine (ed.): New Museum Theory and Practice. An Introduction, Malden 2006, pp. 152–177, here: p. 174.

sections on Indigenous people outside Victoria was increasingly seen as a problem. Acknowledging the embeddedness of Indigenous people in the land and the importance of reclaiming Indigenous control of their heritage, many Indigenous curators, by the end of the 2000s, felt the Melbourne Museum should stick to telling stories about local Koori communities.

In the eyes of those curators, putting Spencer in a glass case was another way to put him on a pedestal. Was the mood lighting, intended to create solemnity and reflection, really a white people's shrine to their revered scientist? Spencer's model, hollow plastic underneath the sand-textured paint, was technically silent. But his form spoke volumes and was interpreted as silencing Indigenous voices. John Morton, and certainly Tony Birch, intended for it to be ironic and not reverential, but it could be read either way.

This analysis highlights how, at the Melbourne Museum, the shift from multivocal postcolonial to univocal decolonial museology worked to silence not just non-Indigenous voices but also nonlocal Indigenous voices. Prior to the decolonial shift, the national responsibility of an institution like Museum Victoria to Aboriginal people beyond Victoria's borders was clear, and the importance of the museum's relationships with Indigenous communities in Northern and Central Australia was taken for granted. Some museum staff believe this is no longer the case. This reflects, in part, the fact that it is exclusively non-Indigenous people that currently work with remote-community collections. There are no Indigenous museum staff who are from the communities that have objects in the restricted room, the place where Spencer's double eventually found a home; so, while Indigenous visitors and non-Indigenous staff frequent the room, Indigenous museum staff do not pass its threshold. With the decolonization of the museum and the subsequent focus on Koori communities, the objects and communities that are represented by the vast majority of museum holdings have become relatively invisible. The presence of Spencer's double in the restricted room demonstrates both the attempt to exile certain voices from the decolonial museum and the enduring power of that which is repressed but which stubbornly surfaces in ghostly forms.

De/collecting Spencer

Spencer's double embodies the strengths and the vulnerabilities of the postcolonial and decolonial eras. In his time in the glass case, he resembled a Rankian double.[40] He functioned as a cathartic 'bad' object for progressive museum professionals, academics, and visitors. To gaze at Spencer in the glass case produced a satisfactory sense of irony and

40 For a discussion of the (Rankian) psychoanalytic concept of the double, see Kowal (see note 1), pp. 58–59.

historical distance from the days when the sacred objects of Indigenous peoples, and even Indigenous people themselves, were collected and circulated for the edification and entertainment of Western publics.[41] In place of the dioramas depicting Aboriginal people in supposedly traditional scenes that were standard museum fare well into the twentieth century, the white audience is invited to gaze at Spencer. If Spencer is in the case and we are outside the case looking at him, then we cannot be Spencer. The glass between us promises we are different – progressive, anti-racist, postcolonial, or even decolonizing.[42]

Despite Morton's claim that the first *Bunjilaka* exhibit was primarily aimed at Indigenous audiences, the postcolonial mode of exhibition actively sought to cultivate progressive and reflexive non-Indigenous identities. As that mode of collection and exhibition ended around 2010, so did the place for non-Indigenous people to disparage Spencer from outside the glass. In the decolonial era, non-Indigenous allies are encouraged to stay silent and try to not take up any space.[43] The local Indigenous critiques of the "'white guy" taking up space in the Indigenous museum exhibit, and the political shifts these critiques represented, were more or less well known to non-Indigenous museum staff at the time of Spencer's deinstallation in 2011. How, then, should his retention in the "backstage" of the museum be understood?[44] And how should his later move to the restricted room be interpreted?

Once Spencer was released from his case and became an honorary museum object (perhaps even an honorary staff member), the Rankian relationship between the non-Indigenous viewer and Spencer's double was undone. What exactly he became then is up for debate, and I do not claim to have the definitive answer. But I am convinced that part of what he meant to non-Indigenous museum staff is captured by the notion of nostalgia, that many-layered relation to things in our past.[45] Spencer the ironic post-

41 See Sadiah Qureshi: Peoples on Parade. Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain, Chicago 2011.

42 For scholarship on Australian white anti-racism, see Emma Kowal: Trapped in the Gap. Doing Good in Indigenous Australia, New York/London 2015; Sara Ahmed: The Politics of Bad Feeling. In: Australian Critical Race and Whiteness Studies Association Journal, vol. 1, 2005, no. 1, pp. 72–85.

43 Note that what I explain here as a shift from postcolonial to decolonial could also be told through the lens of whiteness studies, the academic study of white privilege that boomed in the 1990s but has shrunk in influence, partly because of critiques that being self-reflexive about white privilege is itself a form of white privilege. Being silent is sometimes proposed as a better strategy for white people. For an Australian example, see Nado Aveling: "Don't Talk about What You Don't Know." On (Not) Conducting Research With/In Indigenous Contexts. In: Critical Studies in Education, vol. 54, 2013, no. 2, pp. 203–214.

44 "Backstage" is meant in Goffman's sense. See Erving Goffman: The Presentation of the Self in Everyday Life, New York 1959.

45 On nostalgia see Svetlana Boym: The Future of Nostalgia, New York 2001.

colonial statue embodied a particular chronotope: a particular time, place, and politics.[46] The time was a period in the recent history of collections, approximately 1990–2010, and the place was Australia and other similar settler colonies, particularly Aotearoa (or, New Zealand), Canada, and the United States. The politics that Spencer embodied was from a period when Indigenous interests in – if not outright ownership of – their heritage were firmly established, but some non-Indigenous people still had relatively unquestioned roles – significant, positive, and public roles – in telling Aboriginal stories. The Rankian projection that helped maintain the possibility of white anti-racism was difficult to relinquish, and keeping Spencer was a coping strategy.

Spencer's uncased double was more than a focus of nostalgia for postcolonial times. He also took on uncanny dimensions, especially when he entered the restricted room. Spencer became the vessel for voices that are silenced in the univocal, decolonial museum – voices including those of non-Indigenous and nonlocal Indigenous actors. This analysis raises a critique of community-based models of museum practice as articulated by Lonetree and other decolonial scholars. As many others have observed, the idea of a singular, uncomplicated 'Indigenous community' is a fantasy, especially where state or national institutions are concerned. Privileging 'the Indigenous community' necessitates delineating who and what the community consists of, a decision that will inevitably marginalize some Indigenous people.[47]

The hope of the decolonial museum is that local Indigenous voices are allowed to speak without distortion. Yet the presence of Spencer's double in the restricted room illustrates how decolonial approaches may struggle to stifle the many voices that found expression in previous modes of collection. Regardless of the decolonial intentions of museums, repressed traces of past collectors and curators remain embedded in the objects they handled, considered, collated, described, and displayed. This could be seen as the failure of decolonization, remediable through greater efforts to still those stubbornly persistent colonial voices. Spencer's end was deferred by people – non-Indigenous staff members at the museum – who placed him in the receiving room and then the restricted room. If those people were better trained in decolonial museology, the argument might go, they would not have done this without the specific direction of the Indigenous community.

However, the persistence of Spencer contains important lessons for decolonial museological practice that may be missed if the episode is solely attributed to incom-

46 See Mikhail Bakhtin: Form of Time and Chronotope in the Novel. In: Mikhail Bakhtin: The Dialogic Imagination. Four Essays, Austin 1981, pp. 84–258.

47 For an Australian example, see Frances Peters Little: The Community Game. Aboriginal Self-Definition at the Local Level, Canberra 1999.

plete decolonization or even racism. An alternate reading I offer is that Spencer's uncanny, obstinate double shows how the difficult histories of objects cannot be disembedded. Spencer is part of the thousands of objects he collected and cannot be extricated, regardless of whether Indigenous or non-Indigenous curators or community members are interested in his influence. Spencer's model is now part of the difficult history of the relations between museums and Indigenous communities.[48] Efforts to silence certain museum histories run the risk of promoting ghostly presences, even when these efforts are grounded in morally and politically sound principles.[49] Thus, Spencer's decommissioning is symptomatic of the decolonial turn, but Spencer's failure to end is symptomatic of the decolonial turn's internal tensions and contradictions.

Collecting Spencer in the restricted room reunited him with the objects he collected. Seated on his chair, on his trolley, between the shelves, he was shrouded in darkness save for rare occasions when museum staff or visiting remote-community members entered the room and turned on the lights. Staff told me that both they and community members were startled by Spencer's gaze: "You get a shock; it's unsettling." "Most community members do not recognize him, but it makes sense to people that he is there when you explain who he is," I was told. Tony Birch also told me that visiting Indigenous community members approve of Spencer's presence, watching over their sacred objects.[50]

Restricted rooms in Australian museums are a kind of shrine to a form of knowledge that Western scientists believed was on the verge of extinction from almost the first moment of contact. In his lifetime, Spencer the man sought to remedy this supposed demise by protecting Indigenous people and culture through isolation on reserves. The critically important efforts of the contemporary museum to counter the fallacy of extinction and promote living Koori cultures may ironically be marginalizing other Indigenous knowledges all over again. In a sense, Spencer belongs in this dark pseudo-shrine, a spectral presence eluding museum categories and databases, a mascot for a mode of postcolonial politics whose time has passed but that refuses to end.[51]

48 See Sharon Macdonald: Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond, London 2009; Bain Attwood: Difficult Histories. The Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa and the Treaty of Waitangi Exhibit. In: Public Historian, vol. 35, 2013, no. 3, pp. 46–71.

49 See Avery Gordon: Ghostly Matters, Minneapolis 1997; Avery Gordon: Some thoughts on haunting and futurity. In: Borderlands, vol. 10, 2011, no. 2, pp. 1–21.

50 Tony Birch, personal communication, November 1, 2017.

51 The terminology of "mascot" was suggested by Tony Birch, ibid.

Epilogue

On my first archival visit to the museum in February 2017, I was taken to see Spencer. Earlier that day, I had sat in the office of the manager of the department explaining my interest in the story of the statue. Like many of the older curatorial staff, he was an academic and was sympathetic to my project. He confirmed that Spencer was stored in the restricted room. As many objects in the room are restricted are considered dangerous to women, I would not be able to enter. “We’ve taken him out so you can view him,” he said with a grin. “You’re going to love where he is now.”

Later, a curator with access to the restricted room came to pick me up at the desk I had been allocated for the day. I followed him through the open-plan office, through the holding room where the statue had spent a few years, and into the museum stores. At each stage, his swipe card gave us access. The stores felt like a suburban library, packed with rows of shelves that held objects instead of books.

He gestured toward the first aisle on my right, and I peered between the shelves. Spencer was there, facing me on his trolley, with a large painted Papuan statue towering over him – another disturbing and humorous juxtaposition. The Papuan statue was a sacred object, and I was not permitted to photograph it, so the curator rolled Spencer’s trolley out of the aisle and into the corridor, close to the door. We looked at Spencer together. Reflecting on the model, he told me, “I’ve got quite attached to him. I’m disappointed we don’t have Gillen as well.” I asked him how Spencer came to be in the restricted store, and he referred me to another staff member for an explanation.

Seeing that he did not want to talk about Spencer, I set about photographing the statue. I circled him to catch different angles of his face, then moved the trolley slightly to make room to capture the whole figure in one frame. But Spencer rolled toward me, escaping my gaze. I pushed him back. He rolled toward me again. I put my foot out to steady the trolley long enough to take the photograph, but I could not get far enough away to fit him in the frame. The curator came to the rescue, placing his finger on the trolley. Spencer was finally stilled, and I got my shot. ↗ Fig. 3

I asked to see the outside of the room where Spencer is usually kept, and I was led down a corridor to what looked like a shed, painted gray and with the words “restricted” on the door. Some photographs of Spencer and Gillen, and photographs they took, hung on the outer walls. Pride of place among them was the 1901–02 expedition shot. ↗ Fig. 2 As I photographed the framed photograph, the curator standing behind me seemed to shift into a reflective mode: “He and Gillen knew those old people so well, they trusted him with their objects. It is right that he is in there with the things he collected.”



3: Model of Baldwin Spencer in the Museum Victoria stores, February 23rd, 2017.

Since my first archival visit, Spencer has not returned to the restricted store. His place in the main stores between two aisles, below the Papuan statue, has become semipermanent. Outside the restricted room, he is more visible. A manager of another museum department I spoke to during a subsequent visit was "quite surprised to see it in the store," having seen it "just [. . .] two days ago."[52] The future of the statue is now a subject of greater discussion among collections management staff who dislike ambiguous items. Spencer's large dimensions make him particularly vulnerable. Pressure to decide his fate is increasing. "We're running out of storage space," I was told, "and we need to think carefully."

There are essentially two ways to resolve Spencer's ambiguity: accession or disposal. In some of my conversations with staff, I discussed the possibility of accessioning Spencer. He would become part of the official collection, with a number, a description, and a preservation plan. One of the departments would have to propose this and argue the case at a monthly acquisition meeting. I found myself collecting reasons why he should be accessioned. I was told the History of Collections curator might be interested in recording the statue's history, but she was never at her desk when I looked for her. When I brought it up with a manager who could potentially take on the accession, she was doubtful: "It's not an object made by Indigenous people." But she left open the possibility. "Something is forming about the meaning of this object," she mused. "We must be applying some level of value because we haven't destroyed it." I was now part of this growing web of significance enveloping Spencer, perhaps creating a legitimate place for him in the decolonial museum. How it ends will depend on the kind of value that he is accumulating and how far it can travel.

52 Quotes in this paragraph and the next are personal communications with museum staff, 13/9/17.



1: Pieces of rubble, 2017.

Projektvorstellung

Andrea Malanski

Ruin in Reverse. A Design Inquiry Guided by the Materiality of the Rubble

With the development of new technologies for reconstructing artifacts and heritage sites, museum and cultural heritage practitioners have more possibilities than ever to achieve reconstruction's ultimate goal: to reconstruct the object in such a way as to make it as similar as possible to the object prior to its destruction. But what happens when we look at destruction not as an end but as a starting point of an alternative process of meaning-making? Can the representation of a destroyed artifact be as valuable as the object before its destruction? What if we consider the rubble or residue – the new shape of the destroyed object – as an artifact's or heritage site's afterlife? ↗ **Fig. 1**

Ruin in Reverse is a design inquiry on the relation between cultural heritage and human rights in military conflicts.[1] It aims to critically reflect on the potential of design practice to contribute to this issue and to challenge the boundaries between design, art, archaeology, and anthropology in relation to heritage practices.

The project was developed from an experimental process that connects material exploration to theoretical research. Since it was not possible to gain access to the rubble of destroyed heritage sites in areas affected by military conflicts, the rubble used in the project was collected from the site of a demolished building in Gothenburg, Sweden, and assembled on a 120 × 120 cm board in a studio at the Academy of Art and Design of Gothenburg University. Through this model, the materiality of the rubble was explored through design processes and design tools such as 3D scanning and 3D printing.

In *Ruin in Reverse*, the rubble was an active material: it was the main object, not the undesirable result of destroyed heritage – a result that can make us want to replace the destroyed object with the most reliable reconstructed object.[2] As an active material, the rubble informed the design of methodologies and encouraged reflection on which voices museums and heritage venues have allowed in their spaces and which voices have not.

The project centered on the materiality of the rubble in sequential phases: image/depiction, construction, mapping, deconstruction, archiving, cataloging, reconstruction, and reproduction. In each phase, a specific activity

https://doi.org/10.1515/9783110733372-007

around the rubble informed theoretical research and reflections on different aspects of cultural heritage practices. This approach connected design to other disciplines such as art, archaeology, and social anthropology and broadened the scope of design and its creative engagement in the shaping of society: less focused "on objects and their end results" and more oriented to "understanding of human practices and ways of perceiving."[3]

Rubble image and construction

The project's entry point was the depiction in the media of sites that were destroyed by military forces – the image of the rubble – and how the repetition and mass dissemination of those images gave a sense of non-place in these destroyed landscapes.

The rubble model was built as an attempt to establish a connection to these displaced places. It also enabled the processes and methodologies explored in each of the following project phases. ↗ **Fig. 2**



2: Rubble model, 2017, rubble over wood board, 120 × 120 cm, detail.

Mapping and deconstruction

The rubble model was 3D scanned through photogrammetry. Each of the eight layers of the rubble was reproduced as a 3D model, and each of the 1,442 pieces was removed, cataloged, and archived. The aim of this methodology, which borrows tools from archaeological and museological practices, was to make it possible to reconstruct the rubble model in another place. ↗ **Figs. 3–6**

Reconstruction I

To reconstruct the rubble model, thirty maps were developed. With these maps, it is possible to locate each archived piece and put it back in its former layer and position, thereby reconstructing the same rubble model created in the construction phase. ↗ **Fig. 7**

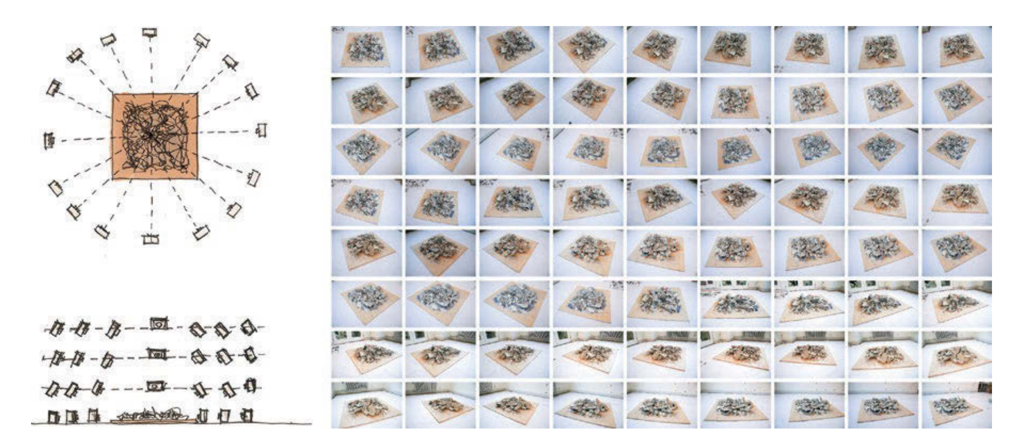
The maps themselves are another version of the rubble. Would a reassembled rubble model, with all pieces in the same place, be a more valuable version of the original rubble than the maps? Even the most perfect reconstruction, with every speck of dust put back in place, would never be the same as the original: the new context would still make it different. As the artist Oliver Laric stated in his film *Versions*, "what are the many versions if not diverse perspectives of a movable event?"[4]

Reconstruction II

In the last phase of *Ruin in Reverse*, another version of the rubble was added: a reconstruction made through the oral stories of a Syrian man whose house and neighborhood were destroyed during the war. Looking at satellite images of his neighborhood both before and after its destruction, as well as drawings and photos, he told me his story – from city to neighborhoods, from streets to houses, from rooms to objects.

From architecture to anthropology

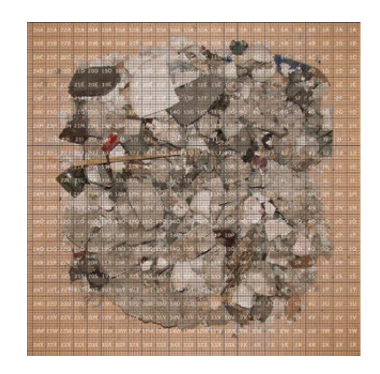
If an imaging satellite photographed the rubble model in *Ruin in Reverse*, it would be represented by four pixels. In satellite images, a single color pixel represents 50 cm of surface area. This resolution, defined by international regulations, makes it possible to identify and analyze destroyed buildings from an architectural perspective. Eyal and Ines Weizman describe this type of analysis as "an act of archeology of the present." In their words, it is "an architectural reconstruction based on an analysis of images and the ways these images are composed in pixels".[5] ↗ **Fig. 8**



3: Photogrammetry 3D model process, 2017, sketch of camera positions and digital images of each layer to produce a 3D model, 2017.



4: 3D model of each layer, 2017.



5: Grid to map the position of each piece of the rubble model, 2017.



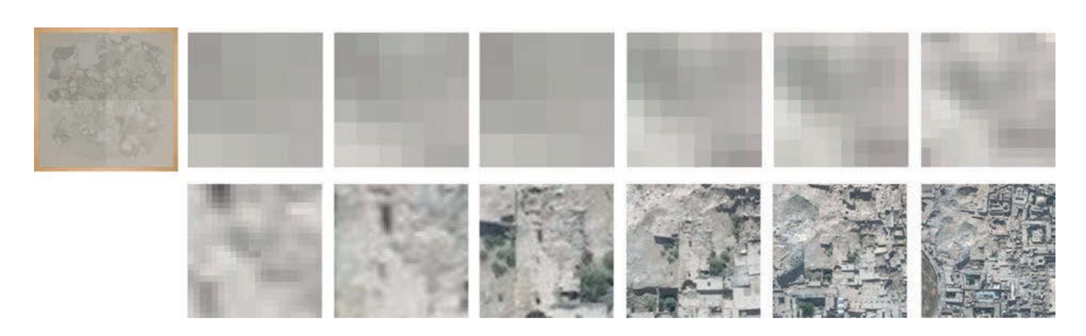
6: Screenshot of video filmed during process of mapping and deconstruction phase, 2017.

Before and after satellite images have been used both as evidence of the destruction of heritage sites, by cultural heritage institutions, and as evidence of war crimes, by human rights institutions. However, the 50 cm per pixel resolution is not enough to show the presence of human beings, who are thus excluded from the photographic evidence.[6]

There is a gap between the before and the after in such satellite images. This gap is the human perspective. In *Ruin in Reverse*, "Reconstruction II" was an attempt to address that very gap.

The project moves from the scale of satellite images to that of small pieces of rubble, combining different tools that are usually confined to the specific practices of such fields as

7: Map locating the pieces of one of the rubble model layers, 2017.



8: Artwork illustrating the scale in pixels between the rubble model and a satellite image, 2017.

archaeology, architecture, anthropology, and art. It proposes bringing together these different tools and knowledges as part of an alternative meaning-making process.

Meaning-making processes and versions

There are meaningful and valuable ways to give an afterlife to destroyed artifacts or heritage sites through the representation of their destruction. These representations depict and construct meaning from the acts that caused the destruction, and they “demonstrate that in many cases, destruction is less an endpoint [. . .] than the beginning of a process of meaning-making.”[7]

The concept of versions – the rubble, residues, and remnants as active material, as an alternative to the attempt to reconstruct the original, and the restored artifact as an intact but limited object – switches the focus from revealing “the truth” to opening up the possibility to talk about it. In *Ruin in Reverse*, the rubble acts as a facilitator.

Bringing rubble to museums or heritage sites – and keeping it as rubble – prioritizes the events that led to the destruction of the artifact or monument over its past appearance. The destroyed object is one of the artifact’s or monument’s many versions since the beginning of its existence.

The representation of destruction is a process of reconstruction that does not aim to produce a replacement that is as similar as possible to the object, artifact, or heritage site before its destruction. Rather, it aims to produce new and diverse versions that add new meanings to, raise new questions about, and provoke new reflections on the object or artifact. Since it is impossible for a restored, reconstructed, or copied artifact to function as its original, what ultimately remains is the possibility of producing multiple and diverse versions of the lost or damaged artifact, each carrying its omissions and its emphases. Would that not be a more relevant aim of museums in our contemporary society?

1 *Ruin in Reverse* is a graduation project for an MA in Design at Gothenburg University. It aims to explore how design can bridge the concepts of cultural heritage and human rights in the contexts of military conflict and how it can help develop a framework for a critical discussion about the potential of design practice to contribute to this issue. By challenging the boundaries between design and other disciplines, it reflects on transdisciplinarity as a way to intervene in social issues. To learn more about the project, visit www.ruininreverse.com.
I would like to thank my supervisor Onkar Kular and also to Henric Benesch, Jonas Fridén and Markus Miessen for their support on this project.

2 See Tim Ingold: Materials Against Materiality. In: Archaeological Dialogues, vol. 14, 2007, pp. 1–16.

3 Mike Anusas and Tim Ingold: Designing Environmental Relations. From Opacity to Textility. In: Design Issues, vol. 29, 2013, no. 4, pp. 58–69.

4 Oliver Laric: Versions, 2010, 14:07. http://oliverlaric.com/vvversions.htm (as of 5/2022).

5 Eyal Weizman, Ines Weizman: Before and After. Documenting the Architecture of Disaster, London 2014, pp. 23–24.

6 Ibid.

7 Keith Bresnahan, JoAnne Mancini: Introduction. In: Idem (eds.): Architecture and Armed Conflict. The Politics of Destruction, London 2014, pp. 1–8.


1


2


3


4


5


6

Flavia Caviezel

Toxische Überreste des Sammelns

10. Januar 2022. Der Atem bildet Wolken in der kalten Morgenluft. Julian Cech, Restaurator und Konservator der Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte (SKKG), empfängt mich am Eingangstor einer Lagerhalle in der Nähe von Zürich. Es ist alles vorbereitet für die Fortsetzung der Untersuchungs- und Reinigungsarbeiten an einem der Oldtimer-Wagen aus der Stiftungssammlung. Begleitet werden diese Arbeiten durch die auf Schadstoffsanierungen spezialisierte Beratungsfirma Bafob, die das Niederdruckzelt in der Halle in Zusammenarbeit mit einer Asbestsanierungsfirma geplant und gebaut hat. ↗ **Abb. 1**

Vor Jahresende waren bereits verschiedene Stellen des Automobils beprobt worden. Die Laboranalysen hatten Chrysotil (Weißasbest) in Dichtungsringen und auf der Auspuffoberfläche bestätigt. Die Stiftung stieß zufällig auf Astbestkontaminierung an Oldtimer-Modellen; erstmals bei der Untersuchung eines für eine Ausstellung angefragten Stanley-Steamer-Modells, einem dampfbetriebenen Automobil, an dessen Brennkessel Bestandteile von Krokydolith (Blauasbest) entdeckt wurden. ↗ **Abb. 15** Ab Herbst 2021 fanden erste Sanierungsarbeiten am Gefährt sowie Untersuchungen und Reinigungen weiterer Oldtimer statt.

Zum Schutz vor Kontaminationen ziehen wir im Vorraum des Niederdruckzelts einen weißen, staubdichten Schutzanzug an: ‚Unterleibchen', ‚Socken', einen Ganzkörperanzug und ‚Stulpen' über die Schuhe sowie sicherheitshalber zwei Lagen an Gummi-Handschuhen. Die Gesichtsschutzmaske liegt eng an und wird rundum mit Klebeband an den Rändern zwischen Maske und Anzug abgedeckt. Trotz erschwerter Sauerstoffzufuhr versuche ich, einigermaßen gelassen zu bleiben und ruhig zu atmen. ↗ **Abb. 2**

Durch die beiden Luftschleusen gelangen wir in den Innenraum, wo beprobt und gereinigt wird. Wir schließen uns mit einem Schlauch an Frischluft an, was eine laute Tonspur im Maskeninneren erzeugt. Atmen ist auch ohne Frischluft möglich und für Arbeiten unter dem Wagen oft notwendig, jedoch beschwerlicher. Da alle in das Niederdruckzelt mitgenommenen Objekte beim Verlassen gereinigt werden müssen, verwende ich einen sich bereits im Zelt befindenden Fotoapparat und setze meine mittransportierte SD-Karte ein.

Das Automobil steht bereit. ↗ **Abb. 3** Die Inspektionen des 1901 durch die Firma Vinot & Deguingand in Puteaux/Frankreich konstruierten Wagens werden fortgesetzt. Julian Cech und der Bafob-Mitarbeiter Christian Hähni verständigen sich – so gut dies mit der lärmigen Sauerstoffzufuhr möglich ist – über möglicherweise kontaminierte Stellen, die sie visuell eruiert haben. ↗ **Abb. 4** Erfahrungen, wie mit Asbest behandelte Materialien aussehen, spielen in der Analyse eine zentrale Rolle. Durch langjährige Erfahrung im Umgang mit asbesthaltigen Materialien können Cech und Hähni viele kontaminierte Stellen ohne optische Hilfsmittel erkennen. Mit spezifischem Werkzeug beprobt Hähni den Innenraum des Auspuffs durch eine kleine Öffnung, wo Asbest vermutet wird. Feine Fasern sind mit bloßem Auge sichtbar. ↗ **Abb. 6–9** Bei verschiedenen Dichtungen am Motor pinselt Cech vorsichtig Staub weg, wegen sich allfällig lösender Asbestpartikel. Solche Partikel werden im Niederdruckzelt allerdings durch den Luftdruck zu den Filtern in der Seitenwand befördert. Hähnis visueller Diagnose zufolge ist Asbest an diesen Stellen verbaut. Cech trägt mit dem Pinsel eine Acrylat-Benzin-Lösung zum Fixieren der kontaminierten Dichtungen auf. ↗ **Abb. 5** Eine Arbeit, die Genauigkeit, Geduld und eine ruhige Hand erfordert.

Die Begleitung der Arbeiten im Zelt ist für mich ungewohnt, anspruchsvoll und anstrengend. Ich beobachte die Handhabungen, foto- und videografiere und versuche, die Prozesse und die damit verbundenen Überlegungen zu erfassen. Zwischendurch notiere ich eruierte Abläufe und auftauchende Fragen zu Aspekten des Handlings von Cech und Hähni, da ich ihre Gespräche wegen des Sauerstofflärmpegels nur bruchstückhaft verfolgen und kaum direkt nachfragen kann. Meine visuelle transdisziplinäre Forschung erfolgt in Interaktion mit den involvierten Personen, den zu erforschenden Materialien und Technologien; sie ist ein Zusammenspiel aller Beteiligten, auch der mehr-als-menschlichen Akteur*innen.

Das gesamte Fahrzeug wird etappenweise und durch Verwendung von Reinigungsinstrumenten wie Bürsten, Pinsel, Druckluft für Polster und Autounterseite von Staub und Schmutz befreit. Beschwerlich ist die Reinigung insbesondere unter dem Fahrzeug, am Boden liegend, wo es eng ist und man mit der Maske ans Gefährt schlägt. Es komme ein Gefühl von Klaustrophobie auf und Kopfschmerzen entstehen, da durch die Liegeposition über längere Zeit keine Frischluftzufuhr möglich sei, so Cech. ↗ **Abb. 10**

Die visuelle Forschung zu Untersuchungs- und Reinigungsarbeiten an einem der Oldtimer-Wagen der SKKG umreißt das Spannungsfeld, in dem sich Sammeltätigkeiten heutzutage ganz grundsätzlich bewegen, insbesondere bei toxischer Belastung von Sammelgütern: ein Abwägen zwischen Erhalten und Eliminieren, zwischen Restaurieren, Sanieren und Entsorgen. Es bedeutet eine vertiefte Auseinandersetzung mit Gefahren, die verursacht werden durch Schadstoffe wie Asbest, Arsen, Lindan oder Schwermetalle[4], die aufgrund ihrer Eigenschaften – chemisch beständig, hitzeunempfindlich, bindefähig[5] – in Objekten verbaut sind oder zu Konservierungszwecken eingesetzt wurden.

Oft werden Objekte oder deren Artefakte erst während dieser Sanierungsprozesse als ‚toxisch' eruiert und durchlaufen verschiedene Transformationen und Umwertungen. Sie werden zu *Überresten* und befinden sich in einem ungewissen Zustand des Übergangs – mindestens so lange, bis der Laborbericht nach zwei Tagen vorliegt. In diesem ungesicherten Status, ob und wie die Überreste allenfalls wieder Eingang in die Sammlungen finden, sind sie „‚zwischen zwei Zuständen', […] eine Randzone, die wechselnde Nutzungsinteressen, Operationen und Wertsetzungen anstößt und offenlegt".[6]

Reinigungen werden aufgrund von zufällig entdeckten oder vermuteten, eruierten toxischen Belastungen angegangen, oftmals auch erst dann, wenn diese Arbeiten als unabdingbar für die Erhaltung eines Sammelstücks, für seine gefahrlose Handhabung, Erforschung und Integration in Ausstellungen erscheinen. Die Dringlichkeit und der Umgang mit kontaminierten Bestandteilen werden von Restaurator*innen, Sammelinstitutionen und Reinigungsspezialist*innen unter Umständen unterschiedlich eingeschätzt und erfordern Aushandlungen.

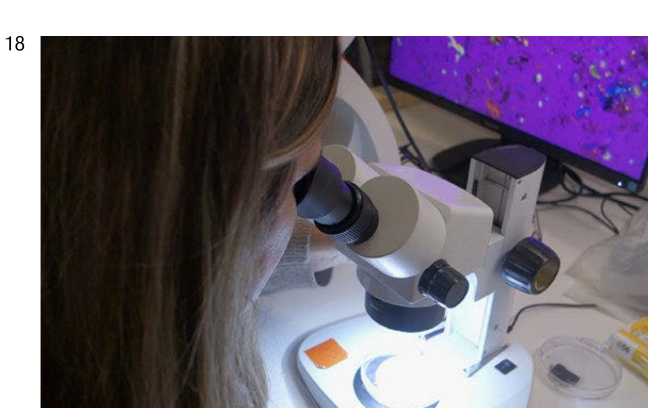
Die SKKG betrachtet die Reinigungsarbeit als Aufwertung, da die Verwendung der Objekte wieder möglich wird. Die Entscheidungsprozesse sind auch für weiterführende beabsichtigte Nutzungen der Objekte von Bedeutung, wie beispielsweise im Falle einer Inbetriebnahme der Oldtimerwagen, was zurzeit noch in Abklärung ist.

Relevanz hat auch das Wegfallen von kontaminierten Bestandteilen (Heizkessel, Auspufftopf o. ä.): Aus restauratorischer Sicht spielt der Verlust der technisch-kulturhistorischen Informationen durch das Fehlen von Originalteilen bzw. durch den Eingriff in die Erscheinung des Objekts eine zentrale Rolle. Für die Sammlungsverantwortlichen stellt sich die Frage, wie eine ökonomische Entwertung dieser am Objekt entstehenden Lücke ‚kompensiert' werden kann. Eine, wenn auch nicht spezifisch objektbezogene Möglichkeit eröffnet die im Kontext des gesamten Reinigungsprojekts entstandene Arbeit *Brixe* des Schweizer Künstlers Pedro Wirz, die in die Sammlung der SKKG integriert wird.

Bisher sind Reinigungsarbeiten in (musealen) Sammlungen noch wenig öffentlich diskutiert und transparent gemacht worden, obwohl, wie es auch dieser Beitrag zeigt, zahlreiche Erkenntnisse durch die Beschäftigung mit toxischen Überresten möglich sind.[7] Spezifisch in der visuellen Forschung ermöglichen die entstandenen visuellen Materialien, Mikroprozesse aufzuzeigen, die während des Bildersammelns oft nicht direkt eruierbar sind. Bilder können Erinnerungen an Beobachtungen während des Forschungsprozesses reaktivieren und neue Fragen aufwerfen, d. h., sie agieren auch in der Funktion des ‚Katalysators' als Episteme. Als Repräsentanten der toxischen Überreste stehen die Bildmaterialien stellvertretend für eine nicht direkt gegebene sensuelle Zugänglichkeit. Die Beschäftigung mit Überresten kreiert also ihrerseits digitale Substitute für diese Überreste – mediale Fragmente eines Prozesses, der die Transformation von Objekten oder Artefakten zu Überresten aufzeigt. In der Weiterverarbeitung dieser Materialien zum vorliegenden Essay ermöglicht die montierte Bild- und Textfolge durch ihre prozessuale Zusammenführung produktive Neukombinationen. Montage ist hier eine vielfältige Technik und ästhetische Praxis der Arbeit mit visuellem und textuellem Forschungsmaterial. Bilder und Worte, Empfindungen, Informationen und analytische Kommentare werden nebeneinandergestellt und erzeugen verschiedene Wahrnehmungs- und Rezeptionsschichten.

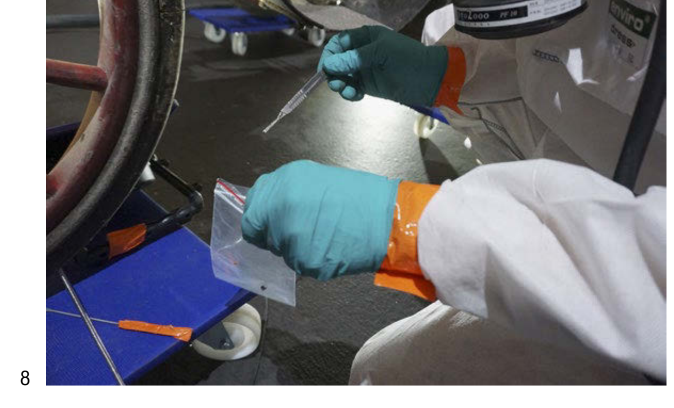
Die Bildmaterialien verweisen zudem durch die Inhalte, die sie darstellen, auf die Entstehungs- und Entsorgungsbedingungen der zu ihrer Herstellung verwendeten Medientechnologien: Verbaute Rohstoffe, die unter prekären sozialen, ökologischen, ökonomischen und abfallerzeugenden Bedingungen extraktivistischer Praktiken aus den Erdschichten abgetragen[8] und nach Gebrauch als *E-Waste* zu Überresten der Technologie-Infrastrukturen werden.[9]

17


18


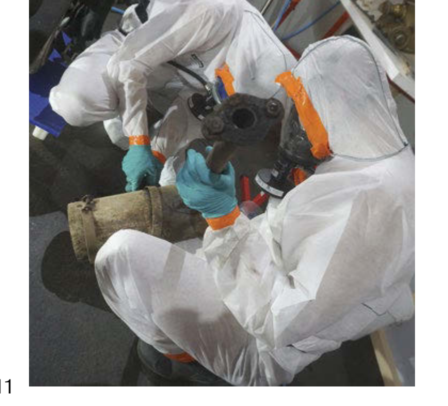
https://doi.org/10.1515/9783110733372-008


7


8


9


10


11


12


13


14

Beim Verlassen des Raumes für die Mittagspause sind zwei Schleusen zu passieren: In der ersten wird der gesamte Körper mit Druckluft ‚abgespritzt', der Schutzanzug ausgezogen – als möglicherweise kontaminierter Überrest entsprechend entsorgt – und der Körper nochmals mit Luft bespritzt, um allfällige Asbestpartikel zu entfernen. In der zweiten Schleuse wird drei Minuten ‚geduscht', d. h. sich in der Luftzufuhr zur Kammer den Körper wie beim Duschen abzustreichen.

Nach einem halben Tag visueller Forschung im Niederdruckzelt spüre ich Ermüdung, die nicht lediglich atmungs- und lärmbedingte Gründe hat, sondern auch die schwierig fassbare ‚Bedrohung' durch die weitgehend unsichtbare Materie umfasst: Bereits geringe Konzentrationen von Asbestfasern oder Stäuben in der Luft sind toxisch, da sie vom Organismus kaum abgebaut oder ausgeschieden werden, und durch den jahrelangen Verbleib im Lungengewebe Erkrankungen verursachen können.[1]

Am Nachmittag, nachdem wir erneut das Prozedere des Ankleidens von Schutzanzug und Maske vollzogen haben, versuchen Hähni und Cech, am Boden unter dem Wagen liegend, die verrosteten Schrauben des Auspuffs zu lösen, was nach einigen beschwerlichen Versuchen gelingt.

Der abmontierte Auspuff wird in einen speziellen Asbestschutzsack gepackt und verschlossen. Bis der Laborbericht vorliegt, lagert dieser Bestandteil im Zelt. ↗ **Abb. 11–13**

Wie die definitiv als toxisch eruierten Überreste der gereinigten Automobile gehandhabt werden, hat die SKKG noch nicht entschieden. Zurzeit lagern sie gesetzeskonform verpackt in der Halle neben dem Objekt. ↗ **Abb. 15+16** Der Weg aus dem Niederdruckzelt hinaus erfordert jedoch ein spezifisches Handling, welches die Konservatorin-Restauratorin Karin von Lerber, von der Stiftung mit der Koordination der Reinigungsprozesse beauftragt, folgendermaßen beschreibt:

> *„Im Zelt werden kleinere Teile in durchsichtige Polystyrol- oder Polyethylen-Dosen (PE) gelegt und die Deckel mit starkem Klebeband zugeklebt. Danach werden die Dosen außen gereinigt, auf Asbestfreiheit ‚freigemessen' – was der Laborbericht noch bestätigen muss – sowie fotografiert. Ein Asbest-Warnkleber und der QR-Code mit einer Unternummer des Objekts, zu welchem die entfernten Teile gehören, werden angebracht und die Dosen in einen transparenten PE-Schlauch eingeschweißt, der wiederum mit einem Warnkleber versehen wird. Größere Teile sind in zwei PE-Schläuche eingeschweißt.“*

Die verpackten Objekte können zukünftig so eingelagert werden, wie es die Stiftung für ihr Sammlungskonzept als sinnvoll erachtet: direkt neben oder in den entsprechenden Automobilen, z. B. im Gepäckträger oder vom Wagen separiert in Schränken, Regalen, auf Paletten oder Stapelbehältern – sozusagen als neu entstehende Sammlung toxischer Reste.[2]

Dort, wo der Auspuff dem Fahrzeug entnommen wurde, ist ein Loch in der Stange sichtbar. Dieses wird mit Ethafoam, einem chemisch inerten Schaumstoff, abgedichtet und das Auto fotografiert, damit der Zustand vor und nach der Auspuff-Demontage für die Sammlungsdokumentation festgehalten ist. Das Bild dient der Dokumentation als Substitut für die am Originalobjekt entstandene ‚Lücke'.

Die Arbeiten im Niederdruckzelt sind beendet. Alle nicht mehr verwendeten Arbeitsmaterialien werden abgesaugt und in den beiden Schleusen gereinigt, bevor sie aus dem Zelt in die Halle gelangen. Auch die Säckchen mit den Fasern des Auspuffinneren für die Laboranalyse und meine SD-Karte. Sollte der Auspuff kontaminiert sein, müsste er im Asbestsack in den Schleusen gereinigt und danach in einen von außen hineingereichten, zweiten Sack verpackt werden.

Das Ergebnis des Analysis Lab in Bern zeigt ein paar Tage später, dass die Probe der Innenseite des Auspufftopfs Chrysotil enthält. Eruiert wird dies durch Ausbrennen der Probe, wobei von der Materialprobe lediglich Asbest zurückbleibe, wie die Chemielaborantin Petra Kropp festhält. Diese Materialien werden unter dem Polarisationsmikroskop betrachtet. Die physikalischen Eigenschaften von Asbest erzeugen beim Drehen des Probenhalters mittels polarisierten Lichts Farbveränderungen, d. h. Blau- und Gelbfärbungen. Ein pinker Farbfilter des Mikroskops ermöglicht, diese Farbwechsel darzustellen. ↗ **Abb. 17–20** Alle sechs Asbesttypen verhalten sich nach dem Ausbrennen diesbezüglich gleich, mit Ausnahme eines Typs: Wird er nicht im Ofen ausgebrannt, verhält er sich unterschiedlich zum farbverändernden Verhalten, und identisch, wenn er im Ofen ausgebrannt wurde. Auf diese Weise sind spezifische Typen besser eruierbar. Je nach Flüssigkeit, die für die Einbettung der Fasern zur Mikroskopanalyse verwendet wird, gibt es unterschiedliche Farbveränderungen, sobald die Probe gedreht wird.

Zur Analyse der in der ersten Reinigungsphase entnommenen Proben der Dichtung des Auspuffs und des Lampenrings wurde das Verfahren der Rasterelektromikroskopie REM angewendet: Die Stempelproben werden auf dem Computerbildschirm visualisiert und vergrößert. ↗ **Abb. 21–24** Einerseits wird mit

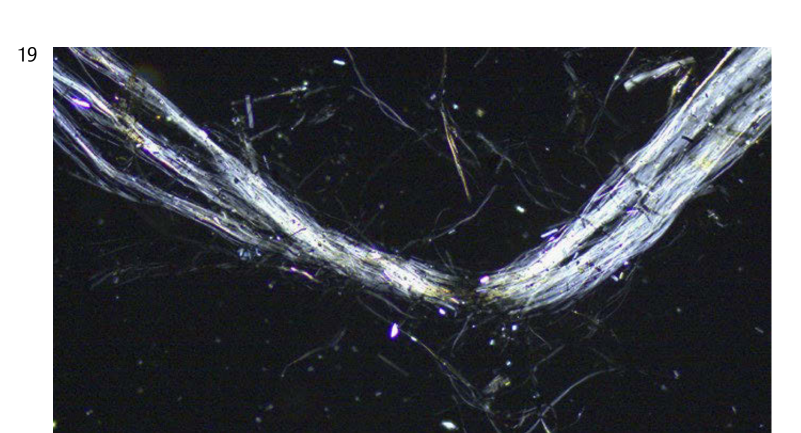
Der Abbau von Asbest erfolgt heutzutage vor allem in Russland, Kasachstan, China und Brasilien, er darf jedoch aufgrund seiner karzinogenen Wirkung in der EU seit 2005 nicht mehr verwendet werden; ein weltweites Verbot existiert nicht.[10] Durch die Relationalität der in den Überresten enthaltenen Toxine – d. h., sie sind toxisch in Bezug auf Anderes, wie den menschlichen Körper, die Umgebung etc. – geraten immer wieder neue Akteur*innen ins Blickfeld. Sie sind alle an der Konstruktion dieser komplexen epistemischen Kategorie der Überreste[11] mitbeteiligt, was sich auch in den anspruchsvollen, Sorgfalt (*care*) erfordernden Handlungsprozessen abbildet.

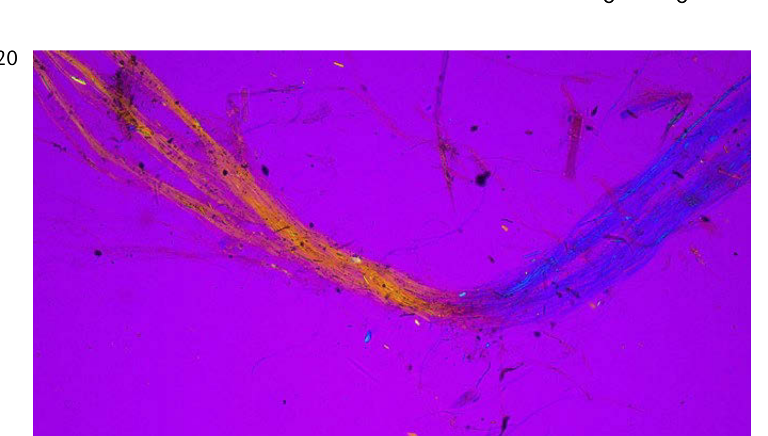
Theoretisch verortet sich der Diskurs dieses sorgsamen Umgangs aktuell in Materialitätsdiskursen einer mehr-als-menschlichen Umwelt und damit verbundener gegenseitiger Verantwortlichkeit.[12] Diese Bezugnahme findet über bestehende Unterschiede hinweg statt: Das Leben aller Entitäten ist von lebenswerten Kollaborationen abhängig, und führt zu Kontaminationen, was letztlich jedoch für das Überleben aller zwingend ist.[13] Die Konfrontation mit dem Toxischen, eine Kollaboration durch/als Kontamination, scheint unabdingbar zu sein. Eng verbunden mit diesen Ansätzen des verwobenen Zusammenwirkens sind Konzepte von *Care*: Eine Verschiebung des Fokus von einer anthropozentrischen zu einer mehr/anders-als-menschlichen Umwelt ermöglicht den Einbezug vielfältiger Blickperspektiven sowie Themen und Debatten, die Sorge noch nicht oft adressierten. Dieses „Gefüge vernachlässigter Dinge“[14] steht synonym für toxische Überreste und deren bislang unbeachtetes Potenzial als Episteme.

In den beschriebenen Untersuchungs- und Reinigungsprozessen zeigt sich, dass der Charakter des toxischen Überrests vielfältig ist und zwischen verschiedenen Zuständen mäandert: Im Niederdruckzelt ist das abmontierte und vorsichtshalber in einen Asbestsack verpackte physische Artefakt in einer Warteposition. Sein Zustand ist ungesichert, bis die Resultate der Probenanalyse vorliegen. Und ‚reversibel', wie es der Konservator Cech bezeichnet, d. h., das Teil könnte unter Umständen auch wieder ins Originalobjekt eingebaut werden. Falls dieser Überrest sich als toxisch erweist – wie es bei den beiden gereinigten Wagen der Fall ist –, wird er vorläufig beim Automobil aufbewahrt. Die Fotografie des Überbleibsels, seine visuelle Repräsentation, dient in der Sammlungsdokumentation als Substitut für die am Originalobjekt entstandene ‚Lücke'.

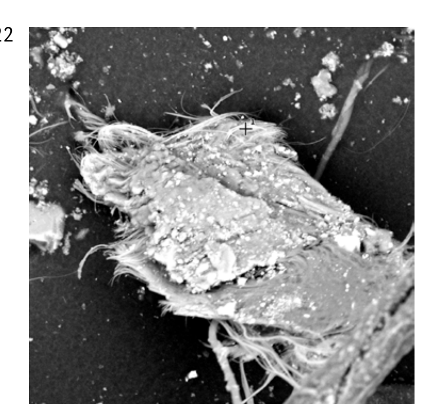
Im Labor dient die physische Probe des als kontaminiert vermuteten Materials – der Rest des Überrests sozusagen – dazu, um den Nachweis von Toxizität zu erbringen. Gleichzeitig wird die Probe während der Analyse zum digitalen Bild transformiert und ist auf den Monitoren des Polarisationsmikroskops und der Rasterelektromikroskopie repräsentiert. Insbesondere diese Bilder dienen der Verifizierung von Toxizität, weil sich die Sichtbarkeit von Asbestfasern und -stäuben dem menschlichen Auge weitgehend entzieht. Der Zustand der digitalen Monitorbilder ist wie derjenige des physischen Artefakts ungesichert und flüchtig: Die Bilder dienen der kurzzeitigen Analyse, sie werden nicht gespeichert und aufbewahrt, da in der Asbestanalytik in der Regel keine Nachfrage danach besteht, und ‚verschwinden', sobald neue Materialproben eingelesen werden.

Die Temporalität des physischen Materials und seiner digitalen visuellen Repräsentation ist jedoch eine unterschiedliche, denn die toxischen Proben werden nicht ganz verschwinden: Sie werden zum Bestandteil eines anderen, abfallbedingten Überrests. Die sachgerecht verpackten Behälter werden der lokalen Kehrichtverwertungsanlage (KVA) zugeführt – oder je nach kantonaler Regelung direkt einer Deponie E[15] – und in Verbrennungsprozessen der KVA zum Bestandteil der entstehenden Schlacke, also Teil eines anderen Überrests. Dieses Überbleibsel wird in Schlackendeponien des Typs D angehäuft und fristet ein langjähriges Dasein.[16] Das Silikat schreibt sich somit, anders als vor seiner Gewinnung, als toxischer Überrest in Erdschichten und Atmosphären ein.

19


20


21


22


23


24


15



16



bloßem Auge nach möglichen Fasern gesucht und in entsprechende Stellen hineingezoomt, andererseits kann mittels Röntgenstrahlen die chemische Zusammensetzung der Fasern[3] eruiert werden, was weitere Hinweise auf Asbestbestandteile in der Probe gibt. Da die Fasern oft nur schwach sichtbar sind, bedingt die Analyse ein trainiertes Auge. Zwar können Laborant*innen in Sachbüchern nachschlagen, visuelle Erfahrungen sind jedoch eine wichtige Grundlage. Mit dem REM-Verfahren wurden 2021 auch die Proben des Stanley Steamers untersucht. Neben Chrysotil wurden Kontaminationen mit Krokydolith in Asbestkitmassen am Brennkessel gefunden. ↗ **Abb. 14, 25+26**

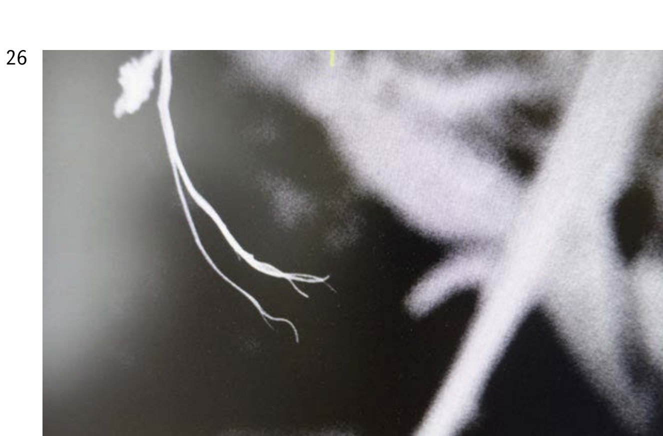
Dank

Mit herzlichem Dank an alle, die zur Realisierung dieses Beitrags beigetragen haben, insbesondere die Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte SKKG (Severin Rüegg, Julian Cech), Bafob (Stephan Baumann, Christian Hähni), Analysis Lab (Petra Kropp), Prevart (Karin von Lerber) und das Forschungsteam Handle with Care durch fachspezifische Gespräche; Sasha Litvintseva durch den Austausch zu Asbest und geofilmischen Praktiken; Nina Samuel und Felix Sattler durch ihre sorgfältige redaktionelle Arbeit; der Schweizerische Nationalfonds durch die finanzielle Unterstützung des Forschungsaustauschs (Scientific Exchange Grant) sowie der Exzellenzcluster Matters of Activity der Humboldt-Universität zu Berlin als Gastinstitution.

25



26



1 Für Statistiken und Analysen zu Arbeitsplatzexpositionen und Todesfällen durch Produktion und Konsumption von Asbest weltweit vgl. u. a. Rick D. Kellerman: Pneumoconiosis. Asbestosis and Silicosis. In: Conn's Current Therapy 2021, S. 894–897, https://www.sciencedirect.com/topics/medicine-and-dentistry/asbestos-exposure (Stand 4/2022); U. S. Geological Survey: Mineral Commodity Summaries 2022, S. 28–29, https://pubs.usgs.gov/periodicals/mcs2022/mcs2022.pdf (Stand 4/22).

2 Seit Abschluss des Reinigungsprojekts Ende März 2022 lagern die toxischen Überreste, wie alle Objekte mit Asbestbestandteilen, gesetzeskonform verpackt in spezifisch beschrifteten Paletten im Depot.

3 Für Chrysotil: Mg_3 (Magnesium), Si_2 (Silicium), O_5 (Sauerstoff), $(OH)_4$ (Sauerstoff-Wasserstoff), vgl. Heiko Hofmann: Asbest Minerale, Universität Konstanz, https://www.uni-konstanz.de/en/occupational-safety-health-and-environmental-protection/occupational-safety/hazardous-and-biological-substances/asbestos-at-the-university-of-konstanz/asbest-minerale/ (Stand 4/2022).

4 U. a. Peggi S. Cross, Nancy Odegaard, Marc R. Riley: Lipoic acid formulations for the removal of arsenic and mercury from museum artifact materials. In: Journal of Archeological Science, Jg. 37, 2010, Heft 8, S. 1922–928; Alexandra Schieweck, Tunga Salthammer: Schadstoffe in Museen, Stuttgart (2. überarbeitete Ausgabe) 2013; A. Elena Charola, Robert J Koestler (Hg.): Pesticide Mitigation in Museum Collections. Science in Conservation. Proceedings from the MCI Workshop Series, Washington 2010, https://doi.org/10.5479/si.19492359.1.1 (Stand 4/2022).

5 Eine Beschreibung der während vieler Jahrhunderte geschätzten Qualitäten der faserartigen Asbestmineralien, die zu den sogenannten Silikaten gehören, d. h. Silizium-Sauerstoff-Verbindungen, welche mehr als zwei Drittel der Zusammensetzung der Erdkruste ausmachen. Von den verschiedenen Asbesttypen wurde insbesondere Chrysotil im neuzeitlichen, europäischen Raum des 19. und 20. Jahrhunderts zur industriellen Verarbeitung wie der Herstellung feuerfester Kleidung, von Wärmedämmungen sowie in großen Mengen von Asbestzement (Hochbau) und von Fahrzeugen verwendet.

6 Christiane Lewe, Tim Othold, Nicolas Oxen (Hg.): Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliebene, Bielefeld 2016, S. 13.

7 Die detaillierte Dokumentation des Registrierungs- und Reinigungsprojekts der SKKG ist zugänglich unter https://cms.skkg.ch/uploads/Def_SKKG_220525_Projektdokumentation-Registrierung-und-Reinigung_2022.pdf (Stand 6/2022).

8 Vgl. u. a. Jussi Parikka: A Geology of Media, University of Minnesota Press, 2015; oder – mit Dank an Solveig Suess für diesen Hinweis – Sasha Litvintseva: Geological Filmmaking. Seeing Geology Through Film and Film Through Geology. In: Transformations, 2018, Bd. 32, http://transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2018/11/Trans32_7_litvintseva.pdf (Stand 3/2022).

9 Jussi Parikka: Remain(s) Scattered. In: Iona B. Jucan, Jussi Parikka, Rebecca Schneider (Hg.): Remain. On Search of Media, Minneapolis 2018, S. 1–48, hier: S. 36.

10 Vgl. Heiko Hofmann: What You Always Wanted to Know about Asbestos … or Should Know, 2022, https://www.uni-konstanz.de/en/occupational-safety-health-and-environmental-protection/occupational-safety/hazardous-and-biological-substances/asbestos-general-information/what-is-asbestos/ (Stand 4/2022); Statista: Major Countries in Worldwide Asbestos Mine Production in 2020, Februar 2021, https://www.statista.com/statistics/264923/world-mine-production-of-asbestos/ (Stand 4/2022).

11 Vgl. Lewe, Othold, Oxen (s. Anm. 6), S. 16.

12 Vgl. u. a. Jane Bennett: Vibrant Matter: A political Ecology of Things, Durham 2010; zum kritischen Posthumanismus Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.): Posthuman Glossary, London 2018 und Donna Haraway: Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In: Environmental Humanities, Jg. 6, 2015, Heft 1, S. 159–165, http://www.environmentalhumanities.org/ (Stand 4/2022); zum Konzept des agentischen Realismus, Agency als Möglichkeit der gegenseitigen Reaktion, des sich verantwortlich in Bezug Setzens vgl. Karen Barad: Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1). In: Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hg.): Macht des Materials – Politik der Materialität, Zürich/Berlin 2014, S. 163–176 (überarbeitete, übersetzte Version von Karen Barad: On Touching – The Inhuman that Therefore I Am. In: differences, Jg. 23, 2012, Heft 3, S. 206–223).

13 Anna Lowenhaupt Tsing: The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins, Princeton 2015, S. 41–42.

14 María Puig de la Bellacasa: Ein Gefüge vernachlässigter Dinge. In: Tobias Bärtsch, Daniel Drognitz, Sarah Eschenmoser et al. (Hg.): Ökologien der Sorge, Wien/Linz 2017, S. 137–188, hier: S. 21.

15 Bundesamt für Umwelt: Deponien, 14. August 2019, BAFU, https://www.bafu.admin.ch/bafu/de/home/themen/abfall/fachinformationen/abfallentsorgung/deponien.html (Stand 4/2022).

16 Deponien des Typs C, D und E, in welchen Abfälle mit höheren Schadstoffgehalten abgelagert werden, bergen ein Risiko für Umweltschäden und erfordern eine lange, kostenintensive Nachsorgezeit. Amt für Abfall, Energie, Wasser und Luft des Kantons Zürich: Deponien, 2022, https://www.zh.ch/de/umwelt-tiere/abfall-rohstoffe/abfaelle/abfallanlagen/deponien.html (Stand 4/2022). Zu Schlackendeponien im Kontext von Electronic Waste/Smartphones: Flavia Caviezel et al.: Times of Waste, 2021, https://times-of-waste.ch und https://objektbiografie.times-of-waste.ch (Stand 4/2022).

Angela Matyssek

Resteverwertung: zeitgenössische Kunst und das, was übrig bleibt

Einige Kunstwerke versprechen Restlosigkeit. Dazu zählen Wilhelm Mundts *Trashstones* (seit 1989). Mundt verarbeitet in diesen Gebilden, die Findlingen ähneln, seinen Produktions- und Atelierabfall sowie Elemente alter Skulpturen. Er ummantelt sie mit oft buntem, mehrschichtigem Kunstharz oder auch Aluminiumguss.[1] ↗ **Abb. 1** Jede der hoch artifiziell wirkenden Plastiken ist hinsichtlich Form, Farbe, Größe und Gewicht ein Unikat. Ihre fortlaufende Nummerierung verweist dagegen auf eine Produktionskette, bei der ein Werk aus dem früheren entsteht und in das nächste übergeht. Die *Trashstones*, die den Abfall als Titel und Inhalt mit sich tragen, geben diesem als Kunst neuen Wert. Er liegt fortan, vom Künstler geformt und in glänzende Oberflächen verhüllt, im Museum. Die immer neuen Abfälle, die während der Arbeit an den *Trashstones* anfallen, gewährleisten die stetige Produktion. Die Werkserie handelt so von produktiven Resten – Rest gehört auch zu den Synonymen für Abfall – und bestreitet die vermeintliche Wertlosigkeit des Abfalls per Verarbeitungsstrategie. Ist Restlosigkeit bei Mundt künstlerisches Konzept – Dinge, die den Weg ins Atelier finden, werden zu Kunstwerken verarbeitet –, so unterliegt ein institutionell gewendetes Versprechen auf Restlosigkeit auch dem Bewahrungsparadigma des Kunstmuseums: die Vorstellung, dass Kunstwerke in dem Zustand, in dem sie in das Museum eingehen, erhalten werden können.[2] Debatten über die Authentizität oder Identität von Objekten haben ihren Ursprung darin, dass dies in der Praxis unmöglich ist. Restaurator*innen sammeln aber zum Beispiel zerfallene Materialien, die aus Kunstwerken ausgesondert werden. Und wie alle Archive tendieren auch Museumsarchive in ihrer konzeptionellen Grundidee zur Vollständigkeit. Denn es ist nicht abzusehen, welche Reste noch einmal benötigt werden.

Dass der Status von Resten zwischen unbrauchbarem Abfall und produktivem Mehrwert wechseln kann, lässt sich auch anhand der Begriffsgeschichte nachvollziehen. Das Wort „Rest" kommt vom lateinischen Verb *restare*, das „zurückstehen", „zurückbleiben" oder „übrigbleiben" bedeutet, und bezeichnet etwa in der Kaufmannssprache die bei einer Rechnungslegung übrigbleibende Schuld oder das Guthaben.[3] Reste stehen hier also entweder für negative oder positive Finanzwerte. In der Geschichtswissenschaft nannte schon Johann Gustav Droysen in seiner Quellentypologie diejenigen Quel-

1 Für Hinweise danke ich herzlich Carolin Bohlmann, Lisa Herold, Johanna Hoffmann, Alexandra Vinzenz. Vgl. Felix Buchmann (Hg.): Wilhelm Mundt. 1989–2005. Eine Werkauswahl, Basel 2005.

2 „In a museum", so fasste es z. B. Ann Temkin, „it often seems, we are dedicated to preserving something larger than individual works of art; we are dedicated to preserving the fiction that works of art are fixed and immortal." Ann Temkin: Strange Fruit. In: Miguel Angelo Corzo (Hg.): Mortality–Immortality? The Legacy of 20th-century Art, Los Angeles 1999, S. 45–50, hier: S. 50.

3 Dazu und im Folgenden Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900, Frankfurt a. M. 2006, S. 271–287, für die Etymologie bes. S. 271–272.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-009



1: Wilhelm Mundt: Trashstone 543, 2012, Produktionsrückstände in GFK (glasfaserverstärkter Kunststoff), 102 × 185 × 91 cm, Privatsammlung Schweiz.

len „Ueberreste", die ungeplant und eben nicht zu Überlieferungszwecken entstanden sind – „was [...] noch unmittelbar übrig ist" – und unterschied beide Formen von Denkmälern als einer Mischform zwischen ihnen.[4] Diese Dreierkonstellation vereinfachend, teilte Ernst Bernheim nur noch „Tradition" von „Überresten".[5] Anders als bei Soll oder Haben ist die Zuordnung von Quellen zu Tradition oder Überresten dynamisch, da zugleich vom Erkenntnisinteresse der Historiker*innen abhängig, d. h., dieselbe Quelle kann je nach Fragestellung Tradition oder Überrest sein. Betrachtet man schließlich im Bereich der Kunst Begriffe, die dem Rest verwandt erscheinen, so wird im Unterschied zu diesem etwa das Fragment (lateinisch „(Bruch)stück, Überbleibsel") zu den ästhetischen Grundbegriffen gezählt: Der seit der Romantik etablierte „Gedanke einer notwendig fragmentarischen Gestalt des Ästhetischen [...] signalisiert", so Eberhard Ostermann, „daß die Kunst nicht mehr auf das Ideal eines anschaulichen und geschlossenen Ganzen [...] verpflichtet wird".[6] Eine vergleichbare Rest-Ästhetik gibt es nicht. Sind Reste der Kunst Überbleibsel von Kunstwerken, denen selbst (bisher) kein Kunststatus (mehr) zugeschrieben wird und die nicht mehr zum Werk gezählt werden? Welche derartigen Restformen entstehen in Museen? Gewinnen sie neuen (epistemischen)

4 Johann Gustav Droysen: Grundriss der Historik, Leipzig 1868, S. 14–15.

5 Ernst Bernheim: Einleitung in die Geschichtswissenschaft, Berlin/Leipzig (3. Auflage) 1926, bes. S. 104–132.

6 Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 1991, Heft 1, S. 189–205, hier: S. 190; vgl. Justus Fetscher: Fragment. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 551–588.

Wert und entfalten sie neue Funktion und falls ja welche? Und welche Reste entziehen sich der produktiven Umwandlung und bleiben tatsächlich nutzloser Abfall?

Im Folgenden gehe ich anhand von Fallbeispielen aus der zeitgenössischen Kunst drei möglichen Restformen und ihrer Produktivität nach. Die Auswahl zielt allein auf exemplarische Fälle, anhand derer ich drei verschiedene Arten von produktiven Resten skizziere. Bei meinen Überlegungen gehe ich davon aus, dass im Museum nicht nur Reste anfallen, sondern auch geschaffen werden. Denn das der Institution unterliegende Bewahrungsparadigma (die dafür verantwortliche ‚Rest-aurierung' hat, wenn man mag, den Rest schon im Wort) verhindert ein einfaches Wegwerfen. Nicht mehr ausstellbare oder ausgetauschte Materialien werden zumeist als ‚Referenzmaterial' zur Dokumentation bewahrt, um sie etwa bei der Neubeschaffung zum Vergleich oder für Analysen zu nutzen. Trotzdem lässt sich natürlich nicht alles zum Mehrwert wenden – anders als Mundts Produktionslogik vorgibt, die eben aus dem Wissen darum die Wertfrage stellt. Reste sind außerdem nur so lange Reste, wie sie in der Möglichkeitsform verbleiben. Sie werden, so Markus Krajewski, „*zunächst* für wertlos erklärt. Dennoch [werden sie] archiviert in einem unbestimmten Zustand zwischen ‚abgeschoben' und ‚zugriffsbereit'. Jedenfalls vernichtet man sie nicht, motiviert durch eben jene Sorge um die Erkenntniskraft des Rests".[7] Es handelt sich also um eine temporale Materialform. Die ‚Rest-Zeit' kann lang oder kurz sein, vergangen bis zukünftig.

Um zunächst weiter an die *Trashstones* anzuknüpfen und mich den Rändern meines Untersuchungsgebiets zu widmen: Andere Kunstwerke schaffen Reste oder werden zu solchen als Folge der Entscheidungen von Künstler*innen wie von Museen. So werden *Exhibition Copies* – also eigens zum Zweck der Ausstellung angefertigte Kopien von Kunstwerken, wie sie etwa für lichtempfindliche Fotokunst üblich sind – von vornherein als (zu entsorgende) Reste konzipiert. Sie fungieren als temporäre Stellvertreter der Originale und sollen nach der Ausstellung oder sobald sie verschlissen sind, vernichtet werden, damit es nicht zu Unklarheiten hinsichtlich ihres Status kommt.[8] Auf der anderen Seite einer imaginären Skala möglicher Kunstreste befinden sich Werke, deren ungenügender Erhaltungszustand die Aussonderung aus dem Kunstbestand ins Museumsarchiv nach sich zieht. Eine solche Deakzession durchlief etwa ein Exemplar von Joseph Beuys' Multiple *Filzanzug* (1970) aus der Tate Gallery in London,

7 Krajewski (s. Anm. 3), S. 285 (Hervorhebung im Original).

8 Annette Tietenberg (Hg.): Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion, Köln u. a. 2015; vgl. auch Matthew Gale (Hg.): Inherent Vice. The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop. In: Tate Papers, 2007, Nr. 8, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08 (Stand 3/2022).

das im Depot von Motten zerfressen worden war.[9] Die lange, offensichtlich für alle Beteiligten schmerzvolle Diskussion um Status und Aussagekraft des Objekts, das schließlich als Totalschaden klassifiziert wurde, sagt viel über Selbstverständnis wie Zwänge eines Museums im Umgang mit seiner Kunst aus. Auch nach der Überführung ins Archiv wurde die Frage, was von ihm bzw. wieviel vom ‚Geist' des Künstlers in ihm noch übrig sei, diskutiert.[10] Wenn von Museumsobjekten wie in diesem Fall nur Reste zurückbleiben, erscheinen diese als musealer Sonder- und Sündenfall. Denn sie bedeuten für Museen, dem Bewahrungsparadigma für die ‚Ewigkeit' zu sammeln, nicht gerecht zu werden und Kulturbesitz ideell wie finanziell abschreiben zu müssen. Zwar wurde das museale Bewahrungsparadigma massiv ausgeweitet, es wird jedoch noch immer vor allem materiell gedacht.[11] Entsprechend widme ich mich hier nur materiellen Resten. Museumsleute suchen – wie auch Künstler*innen –, das Potenzial aus diesen Resten der Kunst zu gewinnen. Aber etwa das Ringen mit Künstler*innen, ob bei Neuproduktionen verblichene und vergilbte Fotoabzüge zur Dokumentation und für die Forschung aufgehoben oder ob sie vernichtet werden sollen,[12] zeigt die mitunter verschiedenen Interessen auf diesem Gebiet.

1. Reste, die von Kunstwerken anfallen: Richard Longs *Autumn Turf Circle* (1998)

Wenn es zum Verschleiß von Einzelteilen kommt, etwa zum Zerbröseln von Materialien, wandern diese vom Depot ins Archiv. Dazu zählen Materialreste, die beim Auf- und Abbau von Kunst – oft Installationen – anfallen. Dies ist so bei Richard Longs *Autumn Turf Circle* (1998), einer Bodenarbeit, deren etwa 160 traditionell, d. h.

9 Auch für das Folgende Rachel Barker, Alison Bracker: Beuys is Dead. Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. In: Tate Papers, 2005, Nr. 4, https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys (Stand 3/2022).

10 Vgl. zur Klassifizierung von Kunstwerken als Totalschaden und ihrer daraus folgenden Latenz die sog. *Salvage Art*, d. h. Arbeiten, deren Kunststatus aus versicherungsrechtlichen Gründen aberkannt wurde. Bei vielen dieser Werke war keine Restaurierung möglich oder die Kosten für diese hätten den Verkehrswert überschritten. Auch solche Werke werden in der Hoffnung, dass die Restaurierung Fortschritte macht oder/und sich in der Zukunft finanziell lohnt, gesammelt. Da es sich in den meisten Fällen um ein Markt- und kein museales Phänomen handelt, gehe ich hier nicht näher darauf ein; vgl. dazu das Projekt der Künstlerin Elka Krajewska, Salvage Art Institute, http://salvageartinstitute.org/ (Stand 3/2022); Daniela Stöppel: „No longer art" – Salvage Art Institute bei BNKR. In: Spike Art Magazine, 2018, Nr. 54, Bd. 1, https://www.spikeartmagazine.com/?q=node/2338 (Stand 3/2022).

11 Ich danke Felix Sattler für diesen Hinweis.

12 Vgl. für diese Diskussion die Videos und Transkripte von The Artist Initiative Symposium on Photography: Reprinting Color Photographs as a Preservation Strategy, SFMoMA, 10.5.2019, https://www.sfmoma.org/event/the-artist-initiative-symposium-on-photography-reprinting-color-photographs-as-a-preservation-strategy/ (Stand 3/2022).



2: Richard Long: Autumn Turf Circle, 1998, Torf, 300 cm Durchmesser, Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart.

in einem bestimmten Maß rechteckig gestochene Torfstücke aus den Somerset Levels in England zu einem Kreis von drei Metern Durchmesser ausgelegt wurden. ↗ **Abb. 2** Bei einem Ausstellungsaufbau einige Jahre nach der Erstpräsentation wurde klar, dass das Material getrocknet und geschrumpft war, so dass der fertig installierte Kreis etwa 2 cm weniger maß.[13] Das Erscheinungsbild des Werks war zudem durch Risse in Torfstücken, abgebröckelte Stücke und Staubablagerungen verändert. Der dazu von der Restauratorin befragte Künstler schlug – „as it cannot actually ‚disappear'" – als Optionen vor, das Werk in seinem natürlichen, verfallenden Zustand, inklusive aller Bruchstücke, auszustellen oder einfach neuen Torf vom gleichen Ort zu beschaffen. Er fragte die Restauratorin außerdem, wie das originale Material konsolidiert werden könnte.[14] Damit lag es in den Händen des Museums, den Status der Materialbrocken als Werkelemente oder Reste zu bestimmen. Nach weiteren Recherchen – die etwa ergaben, dass am Ursprungsort des Materials kein Torf mehr gestochen wird – wurden die Torfstücke schließlich gefestigt und konsolidiert. Entschied man sich im Museum gegen eine Ausstellung der Fragmente, da dies die Gestalt des Werks stark verändert hätte und man *Autumn Turf Circle* nicht als Prozesskunst begriff?

Die Restaurierung von *Autumn Turf Circle* wurde 2014 Gegenstand einer Ausstellung: Gezeigt wurden neben dem Werk alle Informationen zur Entscheidungsfindung und Schritte der Restaurierung, restauratorische Fachliteratur zu Long sowie Reste der teilweise instabilen Torfstücke, die bei den Aufbauten des Werks gesammelt worden

13 Für das Folgende: Carolin Bohlmann: E wie Erhalten. Ein Blick hinter die Kulissen. In: Lisa Marei Schmidt (Hg.): A–Z. Die Sammlung Marzona, Ausst.kat., Dortmund 2017, n. P. („E"); dies.: Notes on Materiality. Geschrumpft und geschwunden. In: Tomke Braun, Malte Roloff, Santiago da Silva (Hg.): Object Notes. Just a Little Rest, Ausst.kat., Berlin 2021, S. 25–31 (erschienen anlässlich der Ausstellung *Etwas mehr als Arbeit*, Kunstverein Göttingen 2020).

14 Bohlmann (s. Anm. 13).



3: Dokumentation der Restaurierung von Richard Longs *Autumn Turf Circle*, 2003, Torfstücke, Archivierungsboxen, Dokumente, Maße variabel.

waren. Einige dieser Reste wurden zu epistemischen Objekten für die Restaurierung, denn auch an ihnen wurden Tests für die Festigung und Konsolidierung durchgeführt.[15] Ein Ausstellungsraum war als Arbeitsraum mit Tischen, Regalen und Ordnern mit den Informationen und sogar für die Besucher*innen nutzbarem Kopierer eingerichtet. Dort lief zudem auf einem Monitor ein aus Einzelfotos bestehendes Storyboard, das die Restaurierung zeigte und eine Mindmap an der Wand veranschaulichte alle Bereiche der Entscheidungsfindung und des Vorgehens in ihren Bezügen zueinander.[16]

Ziel dieses – auch im Vergleich zu anderen restauratorischen Vermittlungsprojekten[17] – sehr offenen Konzepts war für die Restauratorin Carolin Bohlmann und ihr Team, ihre noch immer weitgehend im Verborgenen stattfindende Arbeit öffentlich zur Diskussion zu stellen. Gerade fragile Materialien der zeitgenössischen Kunst verändern sich, sie können „brechen, bröckeln, degradieren, faulen, schimmeln, sich auflösen".[18] Die Arbeit an *Autumn Turf Circle* habe einmal neu gezeigt, so skizzierte Bohlmann die Relevanz ihrer Disziplin, „dass die vermeintliche formale Abgeschlossenheit künstlerischer Arbeit bedrohlich ins Wanken gerät, wenn die Materialität eines Objekts

15 Telefonat mit Carolin Bohlmann am 15.2.2022.

16 Ausstellung *E wie Erhalten*, als Teil der Ausstellungsreihe *A–Z. Die Sammlung Marzona*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, 2.5.–27.7.2014. Vgl. Uta Baier: E wie Erhaltung in Berlin. Restaurierungsprotokolle für jeden Besucher. Im „Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart – Berlin" legen die Restauratorinnen ihre Arbeit offen auf den Ausstellungstisch. In: Restauro, 2014, Heft 4, S. 12–13.

17 Vgl. Andrea Funck: Verborgene Wissenschaft? Restaurierung als Vermittlungsthema in Museen, Bielefeld 2016.

18 Bohlmann (s. Anm. 13).

plötzlich in den Vordergrund tritt, weil das Material sich verändert".[19] Darum sei es wichtig, neben der Form die Eigenschaften von Materialien in den Fokus zu nehmen, d. h. Kunstwerke prozessual zu betrachten.[20]

Die mit Seidenpapier in Archivschachteln verstauten Reste der Torfstücke zählten auch zu den Exponaten der Ausstellung *Etwas mehr als Arbeit* im Kunstverein Göttingen 2020. ↗ **Abb. 3** Ihr Thema war die Bedeutung des Handwerks in der zeitgenössischen Kunst, die Frage „wer, wie und unter welchen Bedingungen Kunst produziert und wie sich das Wissen um die Herstellung auf ihre Wahrnehmung auswirkt".[21] Plädiert wurde auch hier für ein weites Kunstverständnis, das „Materialien, Prozesse und Nebenprodukte" umfasst.[22] Reste der Torfstücke wurden also nach Jahren der Latenz epistemische Objekte, um die Restaurierung von *Autumn Turf Circle* durchführen zu können, wie auch Exponate zweier Ausstellungen sowie Manifestationen der Prozessualität des Werks.[23] Zugleich wird schon hier klar, wie das Museum durch restauratorische Entscheidungen die Gestalt von Kunstwerken mitbestimmt. Der enge Konnex zwischen Kunst, Ausstellung sowie Bewahrung zeigt sich schon am Kontext der Ausstellungen, in denen die Torfreste gezeigt wurden. Carolin Bohlmann präsentierte die Restaurierung von ihr und ihrem Team als Teil der Ausstellungsreihe *A–Z. Die Sammlung Marzona* als *E–rhalten,* neben künstlerisch besetzten Buchstaben wie *A–rte Povera* oder *B–uren, Daniel.* Auch die zweite Ausstellung, *Etwas mehr als Arbeit*, stellte die restauratorische Arbeit in den Rahmen von die Kunst mitbestimmenden Praktiken. Ein solches erweitertes Kunstverständnis entwickelt sich in Ausstellungen und Museen erst seit dem letzten Jahrzehnt.

2. Reste, die von Kunstwerken produziert werden: Josh Klines *Cost of Living (Aleyda)* (2014)

Ein Kunstwerk, das Reste produziert, und zwar als Folge seines noch unabgeschlossenen künstlerischen Konzepts, ist Josh Klines *Cost of Living (Aleyda)* von 2014, das zu Klines Serie *Blue Collars* gehört. Da der Ankauf erfolgte, bevor Kline die künstlerischen Entscheidungen für das Werk im Detail festgelegt hatte, bleibt das Museum direkt in die Werkgenese involviert, d. h., es bestimmt sie auch künftig mit. Für

19 Ebd.

20 Ebd.

21 So der Kurztext zur Ausstellung auf der Website des Kunstvereins, https://www.kunstvereingoettingen.de/events/etwas-mehr-als-arbeit/ (Stand 3/2022).

22 Ebd.

23 Vgl. zu Testobjekten und Hilfsmitteln, die bei Restaurierungen entstanden sind und hier zu Ausstellungsstücken wurden, Sigrid Eyb-Green, Gerda Kaltenbrunner (Hg.): Der gesamte Himmel ist überarbeitet, Ausst.kat., Wien 2014.



4: Josh Kline: Cost of Living (Aleyda), 2014, 3D-gedruckte Skulpturen aus Gips, Inkjet-Tinte und Cyanacrylat, Hausmeisterwagen, LED-Licht, 103 × 91 × 50 cm.

seine Serie interviewte der Künstler US-amerikanische Erwerbsarme – zum Beispiel gering entlohnte Paketboten – und fertigte mithilfe von 3D-Drucken nach Körperscans skulpturale Porträt-Assemblagen an. *Cost of Living (Aleyda)* stellt die Putzfrau eines New Yorker Luxushotels dar, deren Körperfragmente gemeinsam mit ihren Arbeitsmaterialien auf einem Reinigungswagen liegen.[24] ↗ **Abb. 4** LED-Lichter unterhalb der Plastikböden und in den seitlichen Streben tauchen die Drucke in kaltes blaues Licht: eine Hand in einem Gummihandschuh, ein Fuß in Socken und Schuh sowie zweimal ihr Kopf befinden sich neben Schwämmen, Bürsten und Flaschen von Fleckenspray. Sie bestehen aus weißem Gips, der teilweise koloriert ist. So wurde einer der Köpfe in realistischen, bleichen Farben mit den müden Gesichtszügen der Frau gefasst, über den anderen, weißen Kopf zieht sich das Etikett des danebenstehenden Reinigungsmittels. Die Körperteile sind den Arbeitsmitteln neben ihnen gleichgestellt. Sie scheinen sogar teilweise miteinander zu verschmelzen, wie eine Hand beim Umfassen mit einer Sprayflasche.

Zu den sozialpolitischen Implikationen des Werks kommen technische: Denn zwischen den digitalen Daten des 3D-Scans und den Fähigkeiten heutiger 3D-Drucker bestehe ein „resolution gap", so Josh Kline.[25] Die Scandaten würden wesentlich höher auflösende Drucke erlauben als gegenwärtige Drucker ausführen können. Deshalb plante Kline, dass die Drucke später durch neue ersetzt werden, die dem technischen Fortschritt entsprechen. „Immer", so Kline, „wenn meine Arbeit in der Zukunft

24 Vgl. Ben Lerner: The Custodians. How the Whitney Is Transforming the Art of Museum Conservation. In: The New Yorker, 3.1.2016, https://www.newyorker.com/magazine/2016/01/11/the-custodians-onward-and-upward-with-the-arts-ben-lerner (Stand 3/2022); Carol Mancusi-Ungaro: Die Verfälschung der Zeit. In: Irene Glanzer, Angela Matyssek (Hg.): Patina. Spuren der Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart, München 2022, i. E.; Gregor Quack: „Am Ende bin ich wohl ein Populist". Porträt Josh Kline. In: Blau, 2016, Heft 8, S. 26–29.

25 Zitiert nach Lerner (s. Anm. 24).

erneuert werden muss, wird sie ein bisschen besser aussehen, weil die Qualität von 3D-Druckern immer weiter zunehmen wird."[26] *Cost of Living (Aleyda)* verkehre die Zeitlichkeit des Originals, so Kritiker Ben Lerner, zuerst kämen die Kopien, das finale Werk entstünde erst in der Zukunft.[27] Die Restauratorin Carol Mancusi-Ungaro steht deshalb vor der „heikle[n] Frage, was genau das zu bewahrende Original ist".[28] Denn obgleich die Scandaten die unveränderlichen Werkteile sind, spricht Kline nur den Objekten Kunstcharakter zu und betont, dass er sich als Bildhauer betrachtet.

Nach wie vor ist offenbar aber unklar, wie die zukünftige Biografie des Werks genau aussehen wird. So äußert sich der Künstler über den Wert der aktuellen Objekte nur vage („not precious") und hat u. a. noch nicht festgelegt, wann (und wie oft) neue Objekte gedruckt oder was mit den obsoleten Drucken und ihren Druckdateien geschehen soll. Die Museumsmitarbeiter*innen werden durch die Künstler*inneninterviews, in denen solche Fragen geklärt werden sollen, zu Ko-Produzent*innen bei der Vollendung des Werks: „I had the sense that he was thinking out loud", so Ben Lerner. „Kline said that he hadn't established clear thresholds, and that he would need to reassess over time. [...] I increasingly felt that Kline's medium, rather than digital files or 3-D-prints, is museum conservation itself."[29] Im Gegenzug könnte man sagen, dass die künstlerische Entscheidungsfindung zu den praktischen Einzelheiten des Werkprozesses ein Projekt des Museums ist.

Das Museum ist also an der Planung beteiligt, die aktuellen Objekte als Reste zu erklären. Wenn die obsoleten Drucke im Archiv gesammelt werden, wie das Museum möchte, machen sie die Werkbiografie materiell nachvollziehbar. Denn die Kette der Filiationen verbindet dann das 2014 erstellte Werkkonzept mit dem Update seiner Materialisierungen. Während es bei Longs *Autumn Turf Circle* lange unklar war, ob den Resten des Torfs noch eine Rolle zukommen wird, ist ihre Relevanz hier klar sichtbar – obgleich es bisher noch keine Reste gibt. Diskutiert wird über zukünftige museale Reste.

3. Reste, die wieder zu Kunstwerken werden (sollen): Christoph Büchels *Training Ground for Training Ground for Democracy* (2007)

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Zeitformen musealer Reste lassen sich nicht immer so eindeutig bestimmen wie im Fall von Longs *Autumn Turf Circle* (vergangen) oder Klines *Cost of Living (Aleyda)* (zukünftig). Sie können auch konvergieren. Dies ist etwa so bei Christoph Büchels Installation *Training Ground for Training*

26 Zitiert nach Quack (s. Anm. 24), S. 29.

27 Ebd.

28 Mancusi-Ungaro (s. Anm. 24), auch für das Folgende.

29 Lerner (s. Anm. 24); Mancusi-Ungaro (s. Anm. 24).

Ground for Democracy. ↗ **Abb. 5** Das Werk entstand 2007 nach einem Rechtsstreit mit dem Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MoCA). Mit dem Museum hatte der Künstler *Training Ground for Democracy* nicht verwirklichen können.[30] Die ursprünglich vorgesehene, fußballfeldgroße und wie immer bei Büchel labyrinthisch und aus Unmengen von gebrauchten Materialien und Müll geplante Arbeit sollte u. a. ein zweistöckiges Cape-Cod-Haus, ein Kinderkarussell mit Flugblattbomben statt Sitzen, eine alte Bar, ein altes Kino mit einer Popcorn-Maschine, eine mobile Kirche, Trailer, Bus, Berge von Weihnachtsschmuck und alten Reifen, Plastiktüten mit abgelaufenen Medikamenten, Stacheldraht, acht Wahlkabinen, ausrangierte Computer und möglichst noch eine ausgebrannte Boeing 727 enthalten. Die Installation sollte US-amerikanische Truppenübungsplätze mit nachgebauten ganzen Dörfern assoziieren, wie sie zur Simulation von Einsätzen im Irakkrieg genutzt wurden.

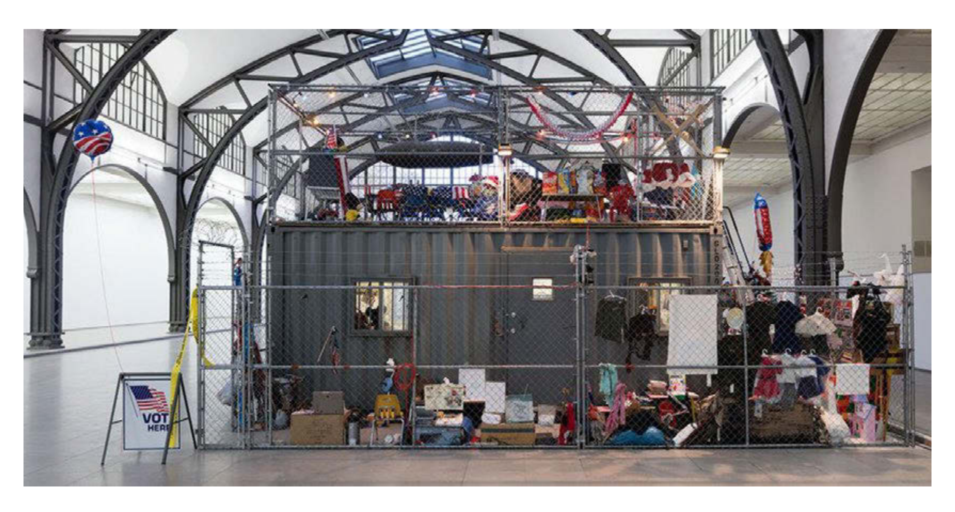
Künstler und Museum zerstritten sich jedoch über das gigantische Projekt und Büchel verweigerte die Fertigstellung. Das Museum hatte die meisten dieser Dinge über Wochen beschafft und nicht nur viel Zeit und Energie, sondern auch rund 300.000 US-Dollar investiert. Es entschied schließlich gegen den Willen Büchels, sie als unvollendetes Projekt mit Plastikplanen verhüllt in einer Ausstellung neben Dokumentationen der bisher im Haus erfolgreich verwirklichten Großprojekte zu zeigen.[31] Gleichzeitig ließ es gerichtlich klären, ob es diese nunmaligen Reste auch unverhüllt zeigen dürfte. Ein Richter entschied nach einer Begehung zunächst, dass Materialien wie Teil-Konstruktionen mit dem Hinweis, dass es sich um ein unfertiges Projekt handelt, von dem sich Büchel distanziert habe, gezeigt werden könnten. Das Mass MoCA hatte jedoch durch den Skandal einen massiven Reputationsverlust erlitten und baute die Ausstellung kurz darauf ab. Die Verantwortlichen hatten versucht, die Reste der Installation produktiv zu machen und waren daran gescheitert.

Der Rechtsstreit mit dem Künstler zog sich bis 2010, als ein Berufungsgericht entschied, dass der US-amerikanische *Visual Rights Act*, der die moralischen Rechte des Urhebers sichert, auch für unvollendete Werke gilt und entsprechend durch die Ausstellung eine Urheberrechtsverletzung vorliegen könnte.[32] In einem Vergleich wurden Büchel Teile des eingelagerten Materials zugesprochen, an deren Wiederverkaufserlös

30 Dazu Virginia Rutledge: Christoph Büchel and Mass MoCA. In: Artforum, 2008, Bd. 46, Nr. 7, https://www.artforum.com/print/200803/christoph-buechel-and-mass-moca-19546 (Stand 3/2022) und bes. Karen E. Gover: Christoph Büchel vs. Mass MoCA. A *Titled Arc* for the Twenty-First Century. In: The Journal of Aesthetic Education, 2012, Bd. 46, Heft 1, S. 46–58.

31 Ausstellung *Made at Mass MoCA*, 26. Mai–Herbst 2007; Vgl. dazu auch im Folgenden: Roberta Smith: Is It Art Yet? And Who Decides? In: The New York Times, 16.9.2007, https://www.nytimes.com/2007/09/16/arts/design/16robe.html (Stand 3/2022); Gover (s. Anm. 30).

32 U. a. Gover (s. Anm. 30), S. 52.



5: Christoph Büchel: Training Ground for Training Ground for Democracy, 2007, Installation, Mixed Media, Maße variabel, Ausstellungsansicht Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, 2016.

das Museum unter bestimmten Umständen beteiligt werden sollte.[33] Büchel hatte zu diesem Zeitpunkt schon andere Überbleibsel der Installation in sein kleineres, neues Werk *Training Ground for Training Ground for Democracy* überführt, dass er 2007 auf der Art Basel at Miami Beach zeigte.[34] Das Werk besteht aus einem mit verschiedenen Dingen vollgestellten Container, umgeben von einem Bauzaun, in und auf dem ein als Wahllokal fungierender Kindergarten eingerichtet ist – inklusive einer Inszenierung auf dem Dach des Containers, die wie von einem Kindergeburtstag übrig geblieben erscheint: Ballons, Dekorationsmaterial, Blumen, Pizzareste, Süßigkeiten, halb geleerte Softdrinks sowie Verpackungsmaterialien von Junkfood.

Als die Installation 2016 im Hamburger Bahnhof wieder aufgebaut wurde, waren u. a. die Nahrungsreste verschimmelt, die Getränkedosen korrodiert und ausgelaufen, woraufhin der Künstler entschied, dies nach Möglichkeit genauso zu zeigen und zu konservieren.[35] Alle Teile des Werks befinden sich seitdem im Museumsdepot und es bleibt abzuwarten, was von den Nahrungsmitteln usw. übrig sein wird, d. h., ob Reste aus dem Werk ausgegliedert werden, wenn es zur erneuten Präsentation kommt. *Training Ground for Training Ground for Democracy* besteht u. a. aus Resten der ursprünglich geplanten Großinstallation, deren Materialien zum Teil selbst Reste sind und wird vielleicht auch eigene Reste hinterlassen.

33 Vgl. die Museumswebsite: https://massmoca.org/event/training-ground-democracy/ (Stand 3/2022).

34 Rutledge (s. Anm. 30).

35 Johanna Hoffmann: Democracy of Materials. Re-installing an Installation by Christoph Büchel 2007/2016. Poster für: SBMK day & SBMK Summit on (inter)national collaboration. Acting in Contemporary Art Conservation, Amersfoort/Amsterdam, 14.–16.11.2018.

Der Status der bisherigen Reste als Kunstwerk und Ausstellungsobjekte ließ sich wie bei den *Trashstones* nur durch den Künstler bestimmen. Die in den *Trashstones* verarbeiteten Arbeits- und Kunstreste sind aber anders als die von Büchels Werk stillgestellt und ihrer weiteren Aktivität entzogen. Sie sind überdies unsichtbar. Man muss Mundt glauben, dass sich in den Formen Abfall verbirgt.[36] Während die *Trashstones* die Kippfigur Abfall/Kunst assoziieren und das Narrative ablehnen, liefert Müll für Büchel inhaltliche Anregungen für seine Installationen:

> *„Müll triggert Ideen und Geschichten aufgrund seiner Natur als potenzieller Bedeutungsträger. Etwa eine Schultafel oder ein abgewetzter Stuhl, sie lösen Bilder der Rekonstruktion aus. Wie sieht der Raum aus, in dem er stand? Welchen Geruch hat der Raum, welche Funktion etc.? Vielfach lasse ich auch gefundene Sachen liegen und nehme ‚nur' die dadurch ausgelösten Bilder mit. So kam es vor, dass ich von Suchtouren mit fast leerem Truck zurückkehrte, aber im imaginären Vehikel der Vorstellung einige neue Räume mitbrachte."*[37]

Ob etwas unbrauchbar oder wieder produktiv zu machen ist oder der Anblick eine vom spezifischen Objekt materiell unabhängige Produktion auslöst, ist eine Frage der Imagination, hier der Imagination des Künstlers. Das Mass MoCA hingegen kam mit seiner Vorstellung, die Reste des unvollendeten Installationsprojekts quasi zum Werk zu erklären, in Konflikt mit der Autorschaft.[38] Die Beispiele von Long und Kline zeigen, wie Museen Gestalt und Genese der Werke ihrer Sammlungen gemeinsam mit den Künstlern planen. Die Frage nach dem Status des Rests eröffnet Optionen für Überbleibsel von Kunstwerken, neue Funktionen anzunehmen, etwa wie bei den Torfresten als Ausstellungsobjekt der Restaurierung. Dafür war im Streit zwischen dem Mass MoCA und Büchel jedoch kein Raum.

Die drei Beispiele zeigen Museen für zeitgenössische Kunst um gute Resteverwertung bemüht: Die abgebröckelten Torfstücke wurden vom Hamburger Bahnhof

36 Erst jüngst gibt es zwei große, hängende, durchsichtig gepackte *Trashstones*, die den Blick auf ihren Inhalt freigeben, die Nummern *680* und *681* (Vgl. Ausstellung *Wilhelm Mundt: Unklumpen*, Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, 19.3.–31.7.2022).

37 So Büchel im Interview; Paolo Bianchi: Christoph Büchel. Müll triggert Ideen. In: Kunstforum International, 2004, Bd. 168, S. 66–75, hier: S. 68–69.

38 Vgl. dazu Virginia Rutledge (s. Anm. 30): „At one point the museum even went so far as to consider completing the installation itself for what would have been, in production manager Dante Birch's words, a ‚Mass MoCA interprets Büchel's show. […] Büchel's lawyers produced evidence that the museum had promoted the unfinished work as a significant example of contemporary art as they invited critics (and potential donors) to come and see it."

gesammelt, Klines obsolete 3D-Drucke sollten nach Wunsch des Whitney Museum ebenso ins Archiv eingehen und das Mass MoCA bemühte sich über die eigenen Kräfte hinaus, die große Menge an niemals zur Kunst aktivierten Dingen doch noch zum Ausstellungsobjekt zu machen. Es bewahrte sie nach dem Abbau jahrelang auf, um schließlich zumindest auf partielle Refinanzierung durch produktive Resteverwertung von Seiten des Künstlers zu hoffen. Die Latenzzeiten der Reste im Museumsarchiv sind unabsehbar lang: So war beispielsweise nicht abzusehen, ob die Torfstücke jemals eine Funktion über die weiter zerbröselnder Dokumentationsstücke hinaus innehaben könnten. Museen verwalten öffentliches Eigentum, sie sind auf die Zukunft (auf ‚kommende Generationen') hin angelegt und vom konservatorischen Bestreben unterlegt, die Werke in ihren Sammlungen zu erhalten. Dies macht es schwer, Gegenstände, Einzelteile, Stoffe – als Abfälle – auszugliedern, und Museumsarchive quellen entsprechend von disparaten Materialien über. Doch unterscheidet das Management musealer Reste in Museen zeitgenössischer Kunst von dem anderer Museen die in den Beispielen deutliche Autorität der Künstler*innen: Auch Long und Kline spielen in der Frage, wie mit ihrem Werk umgegangen werden soll, zentrale Rollen. Longs Torf-Reste konnten durch die Restaurator*innen als Testmaterialien und Ausstellungsstücke aktiviert werden; wenn Klines 3D-Druck-Reste archiviert werden, wären sie in erster Linie kunsthistorisch interessant, da sie den Werkprozess nachvollziehbar machen. Mein sich sowohl in der Tempusform als auch hinsichtlich der potenziellen Nutzung in Restaurierung, Kunstgeschichte u. a. ergänzender Ansatz einer Typologie produktiver Reste soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die meisten Kunstreste niemals Mehrwert entfalten, sondern lediglich das Archiv füllen. Archive sind Möglichkeits- und Hoffnungsräume, aus denen heraus Reste produktiv gemacht werden können – dies wird aber niemals für alle passieren. Was mit der Vielzahl von Dingen geschah, die vom Mass MoCA nach dem Rechtstreit mit Büchel aufbewahrt wurden, ist unklar.[39] Unter Umständen wurden sie mittlerweile vom Museum entsorgt.

39 Vgl. dazu Gover (s. Anm. 30), S. 52 und die Museumswebsite (s. Anm. 33) (Stand 3/2022).

Sophia Gräfe

Bilder als Typen. Digitalfotografie der Fliege *Marleyimyia xylocopae* (2014)

Gegenstand der Farbfotografie im Querformat ist ein kleines Insekt. Seitlich aus einer leicht erhöhten Perspektive aufgenommen, lassen sich der Kopf mit blaugrau-schimmernden Augen, ein geschmeidiger Rumpf, das abgesenkte Hinterteil sowie zwei opake Flügel erkennen. Ihre Länge entspricht in etwa der des Körpers. Während der rechte Flügel der Kamera entgegenragend verschwimmt, liegt der linke fast plan zur Bildfläche. Lichtreflexionen lassen seine Aderung plastisch hervortreten. Unter dem schwarz-gelb behaarten Rumpf schauen zwei der dünnen Beine hervor. Im Bildhintergrund befindet sich ein unebener Sandboden in dunklem Ocker. Die Schärfe des Bildes liegt auf der Höhe des Tiers.

Während eine entomologisch geschulte Beschreibung ihr Augenmerk auf andere Aspekte legen mag, ist für die nachfolgenden Überlegungen vielmehr der Kontext der Veröffentlichung dieses schlichten Motivs relevant. *Photo Nummer 7007* ist als Teil einer fortwährenden Aushandlung der Rolle von Bildern bei der Benennung neuer Arten in die Geschichte der zoologischen Nomenklatur[1] eingegangen. *Photo Nummer 7007* ist ein Ikonotyp,[2] d. h. ein Bild, welches in Abwesenheit eines Objektes für dessen Namen bürgt. Es wurde 2015 gemeinsam mit der Beschreibung einer neuen Fliegenart, der *Marleyimyia xylocopae*, im Fachblatt ZooKeys von den Autoren Stephen A. Marshall und Neal L. Evenhuis veröffentlicht, ohne dass den Autoren der dazugehörige Holotyp

1 Dieser Beitrag ist im Kontext des Projektes Bilder der Natur entstanden. Seit 2019 beschäftigen sich die Kunsthistorikerin Julia Bärnighausen und die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Sophia Gräfe darin gemeinsam mit historischen Bildsammlungen in naturkundlichen Museen. Die Autorin dankt Michael Ohl sowie Frank Tillack vom Museum für Naturkunde Berlin für die Unterstützung ihrer Recherchen. Einführend zur Geschichte der biologischen Nomenklatur: Michael Ohl: Die Kunst der Benennung, Berlin 2015.

2 In der Praxis der Nomenklatur hat der Begriff Ikonotyp eine zweifache Bedeutung. Mit ihm werden entweder Bilder bezeichnet, auf deren Grundlage die Benennung einer neuen Art erfolgt, oder Abbildungen, welche lediglich das biologische Material zeigen, das den Namen einer Art trägt (Holotyp). Eine Begriffsgeschichte des Ikonotyps liegt noch nicht vor. Einer Definition des argentinischen Entomologen Dallas aus dem Jahr 1928 zufolge, bezieht sich der Begriff sowohl auf Zeichnungen und Fotografien als auch auf Plastiken. E. D. Dallas: Anotaciones Referentes a los Tipos en Entomología y su Terminología. In: Revista Chilena de Historia Natural Pura y Aplicada, 1927, Heft 31, S. 207–216, hier: S. 213. Über die Rolle von Zeichnungen im Kontext von Erstbenennungen: Barbara Wittmann: Das Porträt der Spezies. Zeichnen im Naturkundemuseum. In: Christoph Hoffmann (Hg.): Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung, Wissen im Entwurf, Bd. 1, Zürich/Berlin 2008, S. 47–72. Während in der zeitgenössischen Zoologie die zweite Begriffsverwendung dominiert, ist es zum Beispiel im Bereich der Botanik weithin gängig, Bilder im Sinne von Holotypen zu behandeln, wenn zum Beispiel die Materialeigenschaften des Originalobjekts eine dauerhafte Präparation vereiteln oder der Prozess der Bestimmung einer Art notwendigerweise mit der Zerstörung des zugrundeliegenden Materials einhergeht. Siehe: Nigel P. Taylor: Iconotypes and Cacti in Curtis's Botanical Magazine. In: Curtis's Botanical Magazine, Jg. 20, 2003, Heft 3, S. 177–185.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-010



1: Stephen A. Marshall: Photo no. 7007: Habitus of female *Marleyimyia xylocopae,* Marshall & Evenhuis sp.n., 2014, Digitalfotografie.

im Moment der Bestimmung vorlag.[3] Ihre Vorgehensweise vermochte es, Annahmen über gute nomenklatorische Praxis für die Dauer einer raschen Abfolge von Protestbriefen und Repliken zu destabilisieren.[4] Die rein bildgestützte Artbestimmung entfachte eine Diskussion um die prinzipielle Notwendigkeit sowie Vollständigkeit von materiellen Spuren zur Herstellung eines validen Sprechens über Natur.

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Artnamen vor allem nach dem Autoritätsprinzip vergeben, d. h., Personen mit herausragendem Renommee traten mit ihrer naturkundlichen Expertise für die Gültigkeit der von ihnen vergebenen Artnamen ein.[5] Anders als in der heutigen nomenklatorischen Praxis, in welcher die Vergabe

3 Stephen A. Marshall, Neal L. Evenhuis: New Species without Dead Bodies. A Case for Photobased Descriptions, Illustrated by a Striking new Species of *Marleyimyia* Hesse (Diptera, Bombyliidae) from South Africa. In: ZooKeys, 2015, Heft 525, S. 117–127.

4 Für einen Überblick über die ersten zwei Jahre der Debatte und die mit ihr in Verbindung stehenden Publikationen, siehe: Frank-Thorsten Krell, Stephen A. Marshall: New Species Described from Photographs. Yes? No? Sometimes? A Fierce Debate and a New Declaration of the ICZN. In: Insect Systematics and Diversity, 2017, Heft 1, S. 3–19, hier: S. 13.

5 Siehe dazu Gordon R. McOuat: Species, Rules and Meaning. The Politics of Language and the Ends of Definitions in 19th Century Natural History. In: Studies in History and Philosophy of Science Part A, Jg. 27, 1996, Heft 4, S. 473–519. Lorraine Daston hat in ihrem einschlägigen Text zur Geschichte des

eines neuen Namens in der Zoologie für eine Art im Idealfall an einen einzelnen, vorliegenden Tierkörper, dem namenstragenden Holotypus, gebunden ist, war es zu Zeiten Linnés üblich, Namen basierend auf einer Vielzahl von Materialien zu vergeben – darunter Beschreibungen in Schriftform, Zeichnungen, Grafiken und Präparate. Bilder zirkulierten dabei über Schreibtische und Landesgrenzen hinweg und wurden im Sinne von *proxy specimen* behandelt.[6] Ein lokales Beispiel für diese Praxis lässt sich im Nachlass des Mediziners und Naturforschers Johann David Schoepf (1752–1800) finden, dessen Arbeitsdokumente einst über die Gesellschaft Naturforschender Freunde an die Zoologische Sammlung am Museum für Naturkunde Berlin gekommen sind.[7] Schoepf hatte in seiner *Naturgeschichte der Schildkröten mit Abbildungen erläutert* (1795) eine Übersicht aller bis dato bekannten Schildkrötenarten gegeben, darunter Neubeschreibungen von sechs Taxa, die heute noch gültig sind. Im Falle der *Testudo scripta* (Buchstabenschmuckschildkröte) konnte sich Schoepf, der selbst eine Schildkrötensammlung besaß, nicht nach einem Naturexemplar richten, sondern verwandte ein Bild, welches er von Carl Peter Thunberg (1743–1828), einem Schüler Linnés, bekam.[8]

Auch für das 19. Jahrhundert lassen sich derartige Verwendungsweisen feststellen. Sie zeugen von der Komplexität naturkundlichen Wissens, dessen Präparate in ihrer materiellen Instabilität die Praxis der Nomenklatur begleiten. Im Archiv des Naturhistorischen Museums Wien findet sich eine Zeichnung des Künstlers Ferdinand Bauer (1760–1826), der an mehreren naturkundlichen Expeditionen teilgenommen und 1805 einen noch unbekannten Vogel auf der pazifischen Norfolkinsel

Typuskonzeptes zudem auf das auktoriale Prinzip der Namensvergabe hingewiesen, welches auch nach Einzug der Typusexemplare in die Nomenklatur Bestand hat. Siehe: Lorraine Daston: Type Specimens and Scientific Memory. In: Critical Inquiry, Jg. 31, 2004, Heft 1, S. 153–182.

6 Siehe dazu die Überlegungen von Rudwick zum „paper museum“: Martin Rudwick: George Cuvier's Paper Museum of Fossil Bones. In: Archives of Natural History, Jg. 27, 2000, Heft 1, S. 51–68.

7 Ulrich Moritz: Den Schildkröten auf der Spur. Johann David Schoepf und die Zeichnungen aus seinem Nachlass. In: Ferdinand Damaschun, Sabine Hackethal, Hannelore Landsberg, Reinhold Leinfelder (Hg.): Klasse Ordnung Art. 200 Jahre Museum für Naturkunde, Berlin 2010, S. 88–91.

8 Der zum Bild dazugehörige Holotyp blieb bis 2009 unbekannt. Der Artname basierte bis dahin auf dem von Schoepf veröffentlichten Kupferstich sowie seiner rudimentären Beschreibung. 2009 räumten die Biologen Anders Rodin und John Carr die Nomenklatur der Schildkröten auf und fanden ein vollkommen lädiertes Exemplar mit entsprechendem Namensschild, *Testudo scripta,* in den Sammlungen von Linné und Thunberg im schwedischen Uppsala – das Typusexemplar der Art, welches zwar in seiner Gestalt stark verändert ist, nun jedoch zum Beispiel für DNA-Proben zur Verfügung steht. Vgl. Anders Rhodin, John Carr: A Quarter Millenium of Uses and Misuses of the Turtle name *Testudo scabra*. Identification of the Type Specimens of *T. scabra* Linnaeus 1758 (= *Rhinoclemmys punctularia*) and *T. scripta* Thunberg in Schoepff 1792 (= *Trachemys scripta scripta*). In: Zootaxa, 2226, S. 1–18. Diese Objektgeschichte bildet sowohl die wechselhafte nomenklatorische Praxis als auch den sich wandelnden materiellen Status von Typusexemplaren und ihren Bildern ab.

gezeichnet hatte. Das dazugehörige Präparat wurde jedoch aufgrund seines schlechten Zustandes 1830 aus der Sammlung in Wien ausgesondert, sodass der Ornithologe August von Pelzeln (1825–1891) 1860 bei der Benennung von *Nestor norfolcensis*, dem Nestorpapagei, auf zwei Zeichnungen zurückgriff – die Skizze Bauers sowie eine später von Theodor Franz Zimmermann (1808–1880) kolorierte Zeichnung, die auf einem überlieferten Farbcode Bauers basiert.[9] Diese Episode verdeutlicht das Prinzip der Asynchronität, welche dem Prozess der „Entdeckung" neuer Arten bisweilen innewohnt. Typusexemplare vermitteln in diesem Sinne nicht nur zwischen einem wissenschaftlichen Namen und dessen Referenzobjekt. Sie konstituieren zeitenübergreifend Verbindungen zwischen den Mitgliedern einer Fachgemeinschaft mit teils divergenten taxonomischen Tugenden.[10]

Neben dem Aufkommen moderner Präparationstechniken um 1800, welche die möglichst dauerhafte Konservierung von ‚Wissensobjekten' der Natur[11] in bald eigens hierfür eingerichteten Museen ermöglichten, markierte die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts die Zeit des massiven Ausbaus öffentlich zugänglicher Sammlungen von Naturgütern auf Basis kolonialer Ökonomien. Dies begründete einerseits den dringlichen Bedarf einer brauchbaren Systematik für die Sortierung und Präsentation der auch nationalstaatlich bedeutsamen Sammlungen. Andererseits verlangte das Aufquellen naturkundlicher Sammlungen nach einer fachwissenschaftlichen Übereinkunft über Kriterien der Autorität für die Vergabe neuer Namen. Dem unübersichtlichen, sich teils stark überschneidenden Bestand vielgestaltiger Artnamen (Synonymität) trat zunächst lokal in England,[12] ab 1889 auf den Internationalen Zoologen-Kongressen auch überregional ein verbindliches Regelsystem für die Nomenklatur, der *International Code of Zoological Nomenclature* (ICZN), entgegen. Durch den *Code* werden bis heute nicht nur die sprachlichen Regeln für die Bildung von Artnamen vorgegeben. Er verhandelt ebenfalls, auf welcher materiellen Grundlage die Vergabe eines neuen Namens statthaft ist.

In der Durchsicht der einzelnen Ausgaben des Regelwerks lässt sich nachvollziehen, dass in den letzten 20 Jahren im Bereich der Zoologie vor allem der Umgang mit Typusexemplaren zur Debatte stand. Damit sind diejenigen Exemplare gemeint,

9 Vgl. Christa Riedl-Dorn, Mario Riedl: Ferdinand Bauer or Johann and Joseph Knapp? A Rectification. In: Gardens' Bulletin Singapore 71, Suppl. 2, 2019, S. 123–142, hier: S. 125, sowie Christa Riedl-Dorn: Im Spannungsfeld von Natur- und Geisteswissenschaften. Das Archiv am Naturhistorischen Museum Wien. In: Neues Museum, 1992, Nr. 3 u. 4, S. 80–85, hier: S. 82f.

10 Vgl. Daston, (s. Anm. 5).

11 Siehe dazu Michael Ohl: Brachiosaurus, Archaeopteryx und Fingertier. Original und Authentizität im Naturkundemuseum. In: T. Eser, M. Farrenkopf, D. Kimmel, A. Saupe, U. Warnke (Hg.): Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht, Heidelberg 2017, S. 11–20.

12 Vgl. McOuat (s. Anm. 5).

auf deren Grundlage ein neuer Name vergeben wird. Die entsprechenden Tierpräparate sind in ihren morphologischen Eigenschaften usw. nicht notwendig „typisch“ für eine Art. Sie stellen lediglich das Anschauungsobjekt im Moment der Erstbeschreibung einer Art dar und gelten fortan als Referenzobjekt für den jeweiligen Namen (Holotypus).[13] Typusexemplare bilden in dem Sinne die materielle Grundlage eines gültigen Sprechens über Natur. Erst nach und nach haben sie in den *Code* Einzug gehalten. Die zweite Ausgabe des *Codes* von 1961 hatte lediglich eine Angabe des namenstragenden Materials in der Publikation einer neuen Art geboten. 1999 schließlich wies die 4. Ausgabe des ICZN auf die Notwendigkeit einer öffentlich zugänglichen Aufbewahrung des jeweiligen Holotypus hin.[14] Mit dieser Bestimmung erhält der nach dem ‚Prioritätsprinzip‘ ausschlaggebende Text der Erstveröffentlichung eines Namens nun auch eine für Zweite überprüfbare materielle Referenz. Nur im Besitz oder im Zugang zu Objekten lässt sich Autorität bei der Benennung neuer Arten im Zeitalter der Typen stabilisieren.

2015 ließ nun ein Paper der Autoren Marshall und Evenhuis die Fachwelt erbeben. In ihm wurde eine bis dato unbekannte südafrikanische Fliegenart *Marleyimyia xylocopae* basierend auf zwei Bildern beschrieben. Den Autoren war das ‚Original‘ während der Feldforschung entfleucht. Sie stützten folglich ihre Beschreibung auf zwei Digitalfotografien und nicht nur das: Sie betteten ihre Artbeschreibung in ein allgemeines Plädoyer für die Verwendung von Fotografien als Grundlage der Vergabe neuer Namen ein: „New species without dead bodies“.[15] Zwar hatte es seit den 1980er-Jahren bereits mehrere Fälle von *photography based taxonomy* gegeben.[16] Der hier herausgegriffene Artikel entfachte jedoch eine beispiellos hitzige Debatte, da einer der beiden Forscher, Neal Evenhuis, auch Mitglied der Kommission des wirkmächtigen *Codes* ist. Die Autoren knüpften ihre bildbasierte Artbeschreibung an eine Reflexion über zeitgenössische Herausforderungen des Artensterbens an: Die Vergabe neuer Namen ohne das Töten von Tieren trage ethischen Erwägungen des Tierwohls und Artenschutz Rechnung und umschiffe Naturschutz- und Ausfuhrbestimmungen. Angesichts der Menge an bis dato weiterhin unbestimmten Arten dürfe sich die Fachgemeinschaft

13 Vgl. International Commission on Zoological Nomenclature, N. R. Stoll u. a.: International Code of Zoological Nomenclature, adopted by the XV International Congress of Zoology, London: Published for the International Commission on Zoological Nomenclature by the International Trust for Zoological Nomenclature 1961, Artikel 45 (b), S. 45.

14 Vgl. International Commission on Zoological Nomenclature, W. D. L. Ride u. a.: International Code of Zoological Nomenclature = Code International de Nomenclature Zoologique, London: International Trust for Zoological Nomenclature, c/o Natural History Museum 1999, Empfehlung 16 C, S. 20.

15 Siehe den Titel von Marshall, Evenhuis (s. Anm. 3).

16 Vgl. die Übersicht von Krell, Marshall (s. Anm. 4), S. 5–11.

den „digitalen Typen" nicht verwehren.[17] In einem Artikel von 2018 ergänzte Marshall diesen Aspekt mit dem Argument einer längst überfälligen Demokratisierung der Artenforschung.[18] Schließlich, so Marshall und Evenhuis, handele es sich bei der Vergabe von Namen ohnehin um ein hypothetisches Verfahren. In ihm stellten sich überprüfbare Hypothesen über die Verteilung von Merkmalen und damit auch über die „Realität" einer beschriebenen Art auf.[19] Ob nun basierend auf einem Bild oder in Anschauung eines Objekts bringe es Vermutungen über die Existenz und Abgrenzung einzelner Einheiten im Ordnungssystem der Natur auf Basis der Stammesgeschichte hervor. Überspitzt formuliert ist ein Taxon schon immer eine Fiktion.

Aus den vehementen Entgegnungen lässt sich der weitere Kontext der Debatte entnehmen. Dem Argument einer genuin hypothetischen Natur des Artnamens stehen Methoden der Taxonomie und Biodiversitätsforschung entgegen, welche gegenwärtig auch auf der politischen Ebene u. a. die Notwendigkeit großer Sammlungsbestände organischen Materials zur Analyse und Prävention des Artensterbens betonen.[20] Die zweidimensionale und nur optisch geführte Morphologie von Ikonotypen gereicht ihrem Erkenntnisinteresse nicht. Technische Verfahren wie die Isotopenmessung, Computertomografie und DNA-Sequenzierung zielen auf die materielle Realität von Artnamen ab. Zwar lässt sich auch für die Menge an bisher existierenden Holotypen eine hohe Bandbreite ihrer Form attestieren – mal ist das ganze Tier, mal nur die Haut, mal nur eine Feder oder eine Gewebeprobe vorhanden. Ihnen gemeinsam ist jedoch die organische Spur.

Des Weiteren gelten Kritikern des zoologischen Ikonotyps fotobasierte Artnamen nicht nur als Kennzeichen einer ungenügenden nomenklatorischen Praxis. Sie opponieren auch gegen eine Benennungspraxis, welche das Autoritätsprinzip im Zeitalter der Typusexemplare restituiert. So ist es bemerkenswert, dass Fotografien, wenn sie im Kontext der Veröffentlichung eines neuen Namens stehen, vielerorts eine Kom-

17 Diesem Argument pflichtete eine von Thomas Pape angeleitete Unterschriftenliste mit international tätigen Taxomomen bei. Siehe Thomas Pape: Species Can be Named from Photos. In: Nature 537, 2016, S. 307.

18 Stephen A. Marshall: Digital Photography and the Democratization of Biodiversity Information. In: Robert Foottit, Peter Adler (Hg.): Insect Biodiversity. Science and Society, Bd. 2, Chichester 2018, S. 839–850.

19 Vgl. Stephen A. Marshall, Neal L. Evenhuis: Proxy Types, Taxonomic Discretion, and Taxonomic Progress: A Response to Löbl et al. In: Bulletin of Zoological Nomenclature 73, 2016, Heft 1, S. 87–92, hier: S. 87. Siehe dazu auch: Stephen Thorpe: Is Photography-Based Taxonomy really Inadequate, Unnecessary, and Potentially Harmful for Biological Sciences? A Reply to Ceríaco et al. (2016). In: Zootaxa 4226, 2017, S. 449–450.

20 Siehe z. B. Ivan Löbl, Alice Cibois, Bernard Landry: Describing New Species in the Absence of Sampled Specimens: A Taxonomist's Own-Goal. In: Bulletin of Zoological Nomenclature 73, 2016, 73, S. 83–86, sowie LA Rocha et al.: Specimen Collection: An Essential Tool. In: Science 344, 2014, S. 814–815.

mentierung in Text und Bildunterschrift benötigen: 2006 hatte der Ökologe Ramana Athreya in seiner fotobasierten Artbeschreibung auf den veränderten Farbeindruck von *Liocichla bugunorum*, einer ostasiatischen Vogelart, hingewiesen: „The blue shade in the ‚female' undertail coverts is a camera flash artifact – the actual colour is black."[21] Marshall und Evenhuis wiederum wiesen in ihrer Studie auf die Bildbearbeitung hin: „Fig. 1 derives from Photo no. 7007 [...] and was adjusted for brightness and contrast."[22] Ihre erfahrungsbasierte Einordnung des abgelichteten Materials bildet gemeinsam mit einem möglichst regelrecht verfassten Beschreibungstext die eigentliche Zeugenschaft dieser Operation.

Dieser Umstand schlägt sich auch in einer Ergänzung der Definition des Holotyps nieder, welche 2017 dem *Code* im Ausgang der Debatte beigefügt wurde. In der *Declaration 45* wird neben einer genauen Begründung für das Ausbleiben der Aufbewahrung eines namenstragenden Exemplars eine Rücksprache mit fachkundigen Expert:innen für die entsprechende Artgruppe vor Festlegung des neuen Namens angeraten.[23] Schließlich beeilt sich der Text der *Declaration* ein weiteres Mal zu betonen, dass letztlich die gute taxonomische Urteilskraft (*taxonomic judgement*) und nicht ein starres Regelwerk die jeweilige Notwendigkeit spezifischer Materialien einer neuen Art im Moment der Bestimmung bemisst.

In der Konsequenz stellt die Debatte um Ikonotypen die kontingenten Zustände namensgebender Naturobjekte dar. Namenstragende Bilder irritieren Konzepte von materieller Vollständigkeit und Konstanz. „Bilder als Typen" verdeutlichen darüber hinaus den hohen Stellenwert von Datenverwaltung und -revision im täglichen Umgang mit den Überresten und Hinterlassenschaften eines vergangenen Sprechens über Natur. Sie lassen überdies eine weitere Kategorie des Präparats entstehen: In der *Declaration 45* ist von den „unpreserved specimen" die Rede, welche also in Sonderfällen ebenfalls namenstragend sein können und, so die Ergänzung J, vermittels einer „umfassenden Dokumentation" potenziell diagnostischer Merkmale des abwesenden Objekts nunmehr in die Datenbanken und weniger in die Depots naturkundlicher Sammlungen eingehen. Angesichts dieser sich historisch variabel erweisenden Ideale der materiellen Evidenz pointieren Typusexemplare und ihre Bilder den Charakter von naturkundlichen Objektsammlungen als Reste von stets abwesend bleibenden Phänomenen des Lebens.

21 Ramana Athreya: A New Species of Liocichla (Aves: Timaliidae) from Eaglenest Wildlife Sanctuary, Arunachal Pradesh, India. In: Indian Birds, Jg. 2, 2006, Heft 4, S. 82–94, hier: S. 90.

22 Marshall, Evenhuis (s. Anm. 3), S. 122.

23 Declaration 45 – Addition of Recommendations to Article 73 and of the Term „specimen, preserved" to the Glossary, The Bulletin of Zoological Nomenclature, Jg. 73, 2017, Heft 2-4, S. 96–97.

Adam Lowe and Ferdinand Saumarez Smith

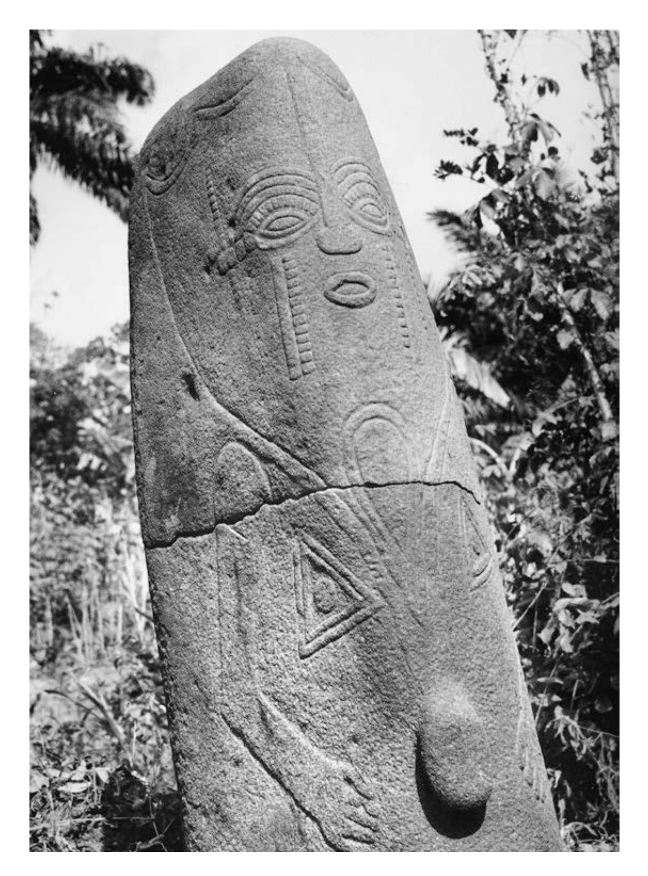
Residues of Cultural Significance: The Bakor Monoliths

What is the purpose of copying? In the twenty-one years of its existence, Factum Foundation's various projects suggest different answers to this question. The fallout from the activity of recording and replicating is at the center of a dominant contemporary debate – the relationship between online and offline access and the materiality of experience.[1] Copying provides a record of the original when it is under threat. What constitutes a threat can be widely conceived: ranging from the destruction of Assyrian sites as macabre spectacle by fundamentalist groups such as ISIS to the simple effect of UV light on a painting – imperceptible in the moment but cumulatively damaging. A facsimile can be used in the transmission and sharing of both knowledge and cultural artefacts. The written classical corpus, for example, exists as a ghost behind several eras of copying: from papyrus scroll to early Christian codex, from Arabic calligraphy to Byzantine minuscule, through the activity of monks, humanists, publishers, and programmers. Physical objects and artworks function much as ideas do: the breadth of the legacy of ancient Greek sculpture would be severely limited without its Roman interpretation; the sculpture of Renaissance Florence would be inconceivable without the excavation and copying of those Roman interpretations; and the desire to spread the wonders of Florentine art across nineteenth-century Europe resulted in the mass program of plaster casting, examples of which fill the Cast Courts of the Victoria and Albert Museum.

The forensic approach required in the modern act of copying involves the exploration of the many phases of activity that make an artwork. The process of recording functions as a form of reverse engineering that reveals increasingly hidden signatures, showing that artworks are not fixed in time as they are when we apprehend them but that they are the result of complex biographical development. These hidden signatures can be thought of as layers of residues, testifying to stages of past activity. Where direct restoration of an artwork preserves – or reinvents – the original at the same time as it

1 The Factum Foundation for Digital Technology in Preservation was established to demonstrate the importance of documenting, monitoring, studying, re-creating, and disseminating the world's cultural heritage through the rigorous development of high-resolution recording and rematerialization techniques. Since 2016, Factum has collaborated with the National Commission for Museums and Monuments, Nigeria, the Trust for African Rock Art, the University of Calabar, and Ahmadu Bello University, Zaria, on a project to preserve the Bakor monoliths, carved basalt stones representing ancestral leaders that are found in an area of approximately 350 square miles in the Middle Cross River region in south-east Nigeria. The project involves two main activities: documenting and geolocating the monoliths on site and identifying examples in international collections that have left the country since they were first surveyed in 1961/62. The aim is to ensure that the remaining monoliths are looked after and protected from deforestation and the destructive impact of agriculture and that those that have been removed are returned, and also to show how digital technology can preserve and communicate the importance of the monoliths as a living tradition impacted by the experience of colonialism.

https://doi.org/10.1515/9783110733372-011



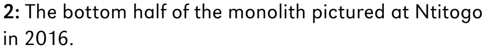
1: Philip Allison's 1961/62 photograph of the Ntitogo monolith.

loses it, facsimiles provide a space in which to explore the history of those changes without adding to them.

Facsimiles also have a key role to play in one of the most controversial issues in the artworld today: restitution and repatriation. High-resolution recording and the production of facsimiles shift the focus of this debate from ownership to dissemination, and such methods should be integrated into all the processes of returning and circulating objects. Alongside the Parthenon marbles, the defining case in this debate is that of the Benin bronzes, which were taken as the spoils of a British punitive expedition in 1897 that destroyed a centuries-old civilization. The case of the bronzes also reflects a projection of the current power of southwestern Nigeria, to the detriment of the southeast, where Factum, since 2016, has been engaged in a project to preserve a lesser-known aspect of Nigerian cultural heritage: the Bakor monoliths.

The Bakor monoliths may be seen as residues of the spiritual, ancestral, and social practices of the forest belt of southeast Nigeria. Today, they can be found in a variety of conditions: some still stand, while others have fallen and broken, scattered across the yam fields of agricultural communities, evidence of both decay and resistance – the determination of objects and cultures to persist. These residues are articulated as material evidence, embedded in the function and meaning attached to the monoliths. The experience of this evidence is etched into individual memory as well as the collective memory of a culture. But what happens when a community changes and its objects of cultural significance are marginalized, forgotten, or removed? Do the objects stubbornly remain as another kind of residue, consciously or subconsciously, in the way we change, think, and behave? Or do they gain new significance through a mutation of value? A residue implies a past action, both natural and human, revealing traces of





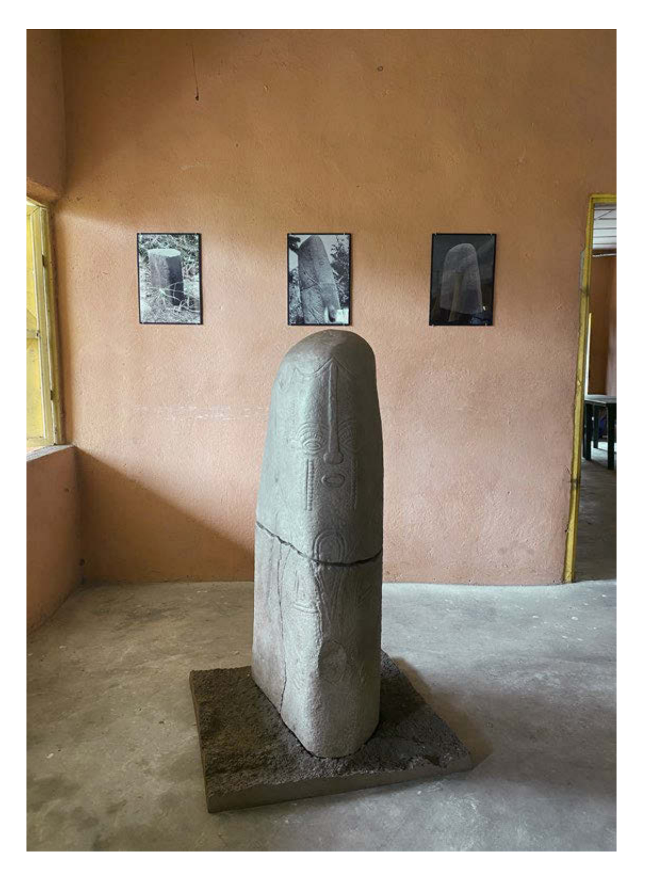
2: The bottom half of the monolith pictured at Ntitogo in 2016.



3: The top half of the monolith pictured in the Metropolitan Museum of Art, 2018.

events that have already occurred. The basalt boulders from which the monoliths are made are the residue of river erosion, and their engraved marks indicate a transformation from natural to human-made sculpture. The concept of the residue also resonates in the many transformations that occur in the processes Factum has used and developed to record, replicate, and return these stones to their original context in Nigeria.

One monolith in particular, from a site called Ntitogo, tells the story of the layers of residue that the transformations involved in recording leave behind. There is the change of state as light was captured in film emulsion by Philip Allison, who documented the complete monolith in 1961/62. ↗ Fig. 1 Light was again captured – this time on digital sensors – by the Factum team, first of the bottom half of the monolith at the original site in 2016, ↗ Fig. 2 then of its top half at the Metropolitan Museum of Art in 2018, ↗ Fig. 3 where it arrived in 1995, after having likely been stolen or sold either during or after the Biafran Civil War (1967–1970). Photogrammetry, the process that was used to record the monoliths, involves constant transformations in the diverse digital mediations enacted to represent data both as color and form: Feature-recognition software compares images in order to extract 3D data, creating first a point cloud and then a polygon mesh. Points on the 3D surface are then individually matched with



4: The reunited Ntitogo facsimile installed at the Akumabal meeting hall, 2022.

pixels of color. Finally, digital information is rematerialized as 3D forms in tanks of resin through the action of a laser. But because the two halves of the monolith were separated for fifty years or more – with the bottom subjected to periodic fires and weather erosion and the top displayed or stored in galleries and museums – the surfaces have diverged. The estranged fragments were digitally harmonized by applying the color profile of the bottom half to the top. The completed facsimile was sent to the Bakor region in July 2022, where it was installed in a permanent exhibition at the Bakor meeting hall in Akumabal, supported by the Carène Foundation. ↗ **Fig. 4** One future possibility for the project would be to create another version of the facsimile – to be displayed, for example, at the Metropolitan Museum of Art – which applies the color profile of the top of the facsimile to the bottom. Museums and natural environments change objects, whether through invasive restoration processes or weathering. In the case of the Ntitogo monolith, by contrast, the result of creating a facsimile is both a high-resolution record of the original and a new product that layers the by-products of the many stages of each process.

The project to preserve the Bakor monoliths (which also seeks to create a new local economy through the transfer of skills and technologies) has taken some surprising turns and led to deeper knowledge and understanding of these enigmatic carved stones that are evidence of both a living animistic past and a present of general neglect by many of the communities where they are found. Indeed, they are considered juju, or black magic, by Pentecostal Christians in the region. In addition to their exhibition at the Alok visitor center, this year there was an exhibition on the monoliths at the Nigerian National Museum in Lagos, and an exhibition is planned at the British

Museum in 2023. There will also be a publication focused on the philosophical and cultural concerns this work has raised, at a time when the British Museum is facing calls for the return of the Benin bronzes.

In contrast to the debate over the bronzes, in which originality is given ultimate value, the central object in the planned British Museum exhibition of the monoliths will be a copy – in fact, a copy of a copy. In 1974, Philip Allison attested to the authenticity of a monolith that the museum was seeking to purchase. High-resolution scans reveal hidden details of the carvings, but even with the naked eye it is easy to see that the stone is granite, not the traditional basalt normally used. When images of the monolith were shown to local stone carvers in Bakor, they provoked a vehement denial that the small monolith was authentic. Subsequently, examples of a suspiciously similar style began to emerge, first in the Israel Museum, then in the New Orleans Museum of Art, which bought a monolith in 2019. The last piece of the puzzle was provided by a Cameroonian art historian, Narcisse Tchandeu, who shared an image of another near-identical example in the artisanal center of Foumban, Cameroon, which has a cottage industry of producing fake Bakor monoliths for unsuspecting tourists – and museums. But these so-called fakes are in fact adaptations of a local stone-carving tradition, giving them their own unique (albeit separate) authenticity. When Factum visited Foumban in May 2022, Tchandeu introduced the team to the eighty-nine-year-old stone carver Maché Arouna, who claimed that he had made all these monoliths and who still had his annotated copy of one of Allison's books in his collection. As well as being the center for the production of these supposedly fake (or, rather, Cameroonian) monoliths, Foumban has been the main location for the trade in original monoliths, which are distributed around the world primarily via Brussels. The Bakor monoliths show that copying is a far from simple activity.

Action and intention, use and function, the original object and the facsimile are never discrete and clearly defined. Objects have always been subject to change and circulation, the effects of which build up as layers of residues. Likewise, cultural identities are never fixed but are ever-evolving accumulations of past experiences. Digital technologies provide the means of safeguarding, sharing, and uncovering the complex histories behind objects and artworks, yet they also offer an opportunity to rethink ownership, creating new networks of meaning in line with the values of the time.

Rezension

Nina Wiedemeyer

Fernando Domínguez Rubio: Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum, Chicago/London 2020

Als teilnehmender Beobachter analysiert Fernando Rubio die Vorgänge im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Er ist dabei, wenn Magnetbänder zum Digitalisieren getragen werden und entschieden werden muss, welche Veränderungen im Material zu tolerieren sind; er sieht Restaurator*innen beim Erhalten von einem Pollock-Gemälde zu und schaut in die Klimatechnik-Anlage im Keller des Museums. Dabei interessieren ihn alle mit den Kunstwerken verbundenen Handlungen, die vom tausendköpfigen Personal des MoMA betrieben werden. In vier Kapitel teilt Rubio seinen Zugang zum Museum ein und beschreibt es als Ökologie der Sorge, der Eindämmung, der Imagination und des Digitalen. All die partikularen Prozesse: das sorgende Beschreiben von Kunstwerken durch Kurator*innen und das Entstauben von Gemälden durch Restaurator*innen etwa, verbindet Rubio zu einem Ökosystem Museum, dessen Einstellungen – im ganz technischen Sinne wie zum Beispiel Wegeführung und Temperatur – zu dem beitragen, was wir unter Kunst verstehen. Denn neben der genauen Beschreibung der Vorgänge vom geruchsneutralen Menü, das im Musems-Café angeboten wird, bis zu den konstanten klimatischen Bedingungen in den Ausstellungsräumen versorgt Rubio seine Leser*innen mit Argumenten, warum dieser ganze Aufwand an personellen wie energetischen Ressourcen überhaupt betrieben wird. Wir imaginieren uns als Menschen, lautet seine Leitthese. Wer „slow events" (4) goutiert (so nennt Rubio die Museumsobjekte), folgt auf gut 400 Seiten gründlichen und kurzweilig erzählten Beobachtungen und dem Versuch – frei nach Georges Perec – ein Kunstmuseum in den kleinen Operationen zu erfassen. Dabei ist keine zu banal „unless proven otherwise" (24).

Museen seien die meistdiskutierten Institutionen des 20. Jahrhunderts, so Rubio, weil ihre Tätigkeit stabilisierend sei. Das mag uns fragile Seelen immer schon beruhigt haben. Stabilisierte Atmosphären, sogenannte Museumsbedingungen, in denen Kunst gelagert, ausgestellt und betrachtet werden kann, gönnen den Kunstwerken und uns einen Aufschub im Verfall. Wie genau Museen das machen, davon handelt das in achtjähriger Arbeit geschriebene Buch. Antrieb des Autors scheint sein wertschätzender, nichts für selbstverständlich nehmender Umgang mit den banalen Anforderungen des Schicksals zu sein. Museen, zumal das MoMA – *das* Museum des 20. Jahrhunderts –, haben mit ihren Regimen der Moderne Rassismen und Ausschlüsse produziert und nun hängt das Museum trotz kritischer Reflexion „in a trap of its own making" (12). Rubio interessieren aber die Quantitäten und Vorgehensweisen des Handelns, nicht die Entscheidungen über das Warum oder die Qualitäten von Narrativen.

Wie wird die Kunst als Objekt präpariert, fragt Rubio und verfolgt damit einen praxeologischen Ansatz, um das Museum zu verstehen. Er geht dabei so weit festzustellen, dass die von ihm beschriebenen Operationen theoretisch alles Erdenkliche herstellen können. Die Operationen zur Herstellung von Kunst, „kleenex" oder „human rights" (45) wären nach seiner Methode gleich gut zu beschreiben. Dinge und Objekte, darin folgt Rubio den ab den 1990er-Jahren betriebenen Dingtheorien, sind zweierlei. Die Dinge sind immer im Werden. Sie agieren in der Welt der Materie ohne Bedeutung und Sinn. Aus ihrer fließenden Allverbundenheit lassen sich keine Differenzierungen ergo keine Hoffnungen und Gewissheiten und auch keine Ausschlüsse und Ungerechtigkeiten ableiten. Die Objekte und die Kategorien, die dies ermöglichen, müssen aufwendig stillgestellt werden; „slowly unfolding desasters" (329) nennt Rubio Kunst-Objekte. Theoriefäden und Argumente, die er schon in der zum lockeren Essay verdichteten Einleitung verdrillt, sind aus dem Umfeld der Naturkundemuseen und Technikgeschichten entwickelt, für die eine Unterscheidung

https://doi.org/10.1515/9783110733372-012

von Ding und Objekt, aber auch ein Handeln mit ihnen zentral ist. Die Differenzierung von Objekt und Ding liefert Rubio ein ganz entscheidendes Argument: Dinge stehen nicht still, sie sind Akteure in Prozessen. Dabei folgt er dem Denken von Bruno Latour und anderen. Naturkundler*innen und die damit verwobenen Theorien erforschen, was noch nicht gewusst ist. Das unterscheidet sie nach Rubio von Kunstmuseen, in deren Sammlung nur hineinkommt, was bereits drin ist. Das Begriffspaar Ding und Objekt wendet Rubio für seine Analysen geschickt. Bei Rubio sind Kunstwerke gerade keine Dinge, sondern Objekte, die in mühsamer Arbeit präpariert werden müssen.

Der Kunstbetrieb ist längst versessen auf das *Backend* von Museen, jene berüchtigten 85 Prozent der Museumsflächen und Sammlungsobjekte: Restaurator*innen arbeiten hinter Glas. Schaudepots treten als zugerichtete Depots auf. Mikroben produzieren Kunst. Besucher*innen machen sich hinter dem Display zu schaffen. An den Zumutungen widersprüchlicher Gewissheiten und an der De-Stabilisierung von Kategorien arbeiten Kurator*innen. Neu ist die Idee also nicht, wenn Rubio statt den Schaffensprozess von Kunst an ihre Betrachtung anzuschließen in die „voids" der Museumsräume schaut (das Depot, der *White Cube*, der digitale Raum) und Operationen beobachtet, die das Feld von Neu und Gleich aufmischen. Wobei Rubio die Paare von Neues erschaffen („neographic labor") und Gleiches herstellen („mimeographic labor", 40) gerade nicht mit den Orten Ausstellungsraum und Depot übereinanderlegt. Rubio beschreibt das Handeln von Restaurator*innen als kreativen Prozess und den von Kurator*innen als sich selbst wiederholend und eben nicht nur das Neue hervorbringend. Originale im Sinne von Kunstwerken mit 100 Prozent Originalsubstanz gebe es nicht, sondern mit Mühe stillgestellte Kunstwerke, die sich selbst glichen (Prozesse, die für Betrachter*innen möglichst unsichtbar bleiben sollen). Auch ich selbst sehe als Kuratorin in der Praxis das Amalgam aus produktiver Arbeit am Wert von Kunstwerken und der Arbeit am Kaschieren wiederholender Tätigkeiten – das nur, darauf weist Rubio hin, besser bezahlt ist als die Sorgetätigkeiten des restlichen Kunstmaschinen-Personals, das wir benötigen, um bei kontrollierten 20 Grad Celsius und 50 Prozent relativer Luftfeuchtigkeit mit Objekten zu koexistieren.

Mit dem Umschreiben des Objektstatus, d. h. mit dem Digitalisieren der Sammlungen, haben Museen ihre Ressourcen inzwischen vielerorts stark gebunden. Die Folgen aus diesem Umschreiben werden vom Museumsgetriebe wenig explizit gemacht. Es entstehen zweite Objekte: Ein Digitalisat mit einem bestimmten Datenformat zu einem Objekt – etwa eine Grafik. Beide erfordern spezielle Objektpflege zur Sicherung ihrer Betrachtbarkeit. Hierfür keine Dingkultur zu entwickeln, für den vollen Einsatz von personellen und technischen Ressourcen, macht mich als Museumsmitarbeiterin mit Rubio mehr als melancholisch. Das Kapitel zum Digitalen nimmt das schmalere letzte Drittel des Buchs ein. Doch auch die vorgeschalteten Beobachtungen Rubios scheinen informiert vom schnellen Takt der obsolet werdenden Technologien, die ein regelmäßiges und aufwendiges Migrieren der Daten notwendig machen, um Kunst lesbar zu halten. Der digitale Raum verschärft die kapitalistische Einstellung, etwa in der Abhängigkeit von Updates, ja den Zwang vom immer wieder Neu-erschaffen-Müssen. Denn auch nach dem Erstellen eines zweiten, digitalen Objekts bleibt sich dieses wiederum nie gleich, weil Dateiformate und Programme wechseln und wiederum neue Umschreibungen erfordern. Der digitale Raum erlaubt den Objekten keine Ruhe mehr, stellt Rubio daher fest.

Lässt sich aus Rubios Museumsbeobachtungsbuch eine Praxis ableiten? Um ökologischer zu denken? Eine Ökologie versteht Rubio durchaus explizit als einen Ausweg aus Dichotomien und damit aus den Ungerechtigkeiten (wie etwa den Rassismen der Moderne); mit dem Ziel, die Welt nicht zu vergessen, und weiter gedacht vielleicht auch, um sich von der Maxime des Mitgründers des MoMA Alfred Barr Jr. zu lösen: „bringing the past into the present" (11). Dies aufzugeben hieße, Aktua-

lität vor Aktualisierung den Vorzug zu geben, Alterungsprozesse zu dulden und produktiv zu machen, dass wir die Forschungsfragen und Interessen der Zukunft noch nicht wissen und die vergangenen keine Relevanz mehr haben. Könnten Museen lernen, nicht allein Objekte zu bewahren, sondern im Sinne des vorliegenden Bandes Reste, die nicht schon oder nicht mehr präparierten und zugerichteten Dinge? Und könnte eine kultivierte Praxis *mit* den Dingen Museen dabei helfen, Institute im Sinne des „life unfolding“ statt des „life stilled“ (7) zu sein? In Rubios Analyse gibt es keine Reste. Es gibt das Werden der Dinge und die immerwährend betriebene Arbeit, Objekte von Dingen unterscheidbar zu halten. Rubio betrachtet dieses Tun stoisch und zerlegt die ressourcenverschlingende Maschine ganz großartig und ernüchternd anhand zahlreicher Fallbeispiele. Das weicht stark ab von Vorstellungen der Institution als drittem Ort, Diskursraum oder offenem sozialem Raum, an dem Besucher*innen mit ihren widersprüchlichen Interessen partizipieren und Veränderung diskutiert und ermöglicht wird.

Projektvorstellung

Marie Egger, Raphael Hoffmann,
Marlene Militz und Ana Nasyrova

Reflexion über das Randständige

Auf der ersten und letzten Doppelseite der *Bildwelten des Wissens* befinden sich die „Bildertableaus", die das jeweilige Heftthema auf visuellem Wege erweitern und bereichern. In Anlehnung an Aby Warburgs Bilderatlas tragen Redaktionsmitglieder hierfür üblicherweise Bilder aus unterschiedlichsten Quellen, aus einem breiten kulturellen Gedächtnis zusammen.[1] Bei dem hinteren Tableau des aktuellen Bandes ist diesmal nicht aus bestehendem Material geschöpft worden, stattdessen wurde die Zuordnung der Gegenstände zum Heftthema externen Personen überlassen: Diejenigen, die sich beruflich in musealen Kontexten bewegen, wurden dazu eingeladen, *Museale Reste* aus ihren Sammlungen beizusteuern und abzubilden.[2]

Wie stellt sich etwas dar, dessen Präsentationswert in Frage steht? Wie lässt sich etwas abbilden, das dabei ist, sich aufzulösen? Welche Öffentlichkeit haben Bilder von Dingen, die sich den allgemein zugänglichen Räumen des Museums entziehen oder dezidiert nicht Teil seines Displays sind? Um zu erfahren, wie solche Fragen aus der Praxis heraus beantwortet werden, wurden unterschiedliche Museumsangehörige um Impulse gebeten, die im Bereich der Restaurierung und Archivierung, als Sammlungsleitung und wissenschaftliches Personal tätig sind.

Auf ihre Anfrage hin erhielt die Redaktion der *Bildwelten des Wissens* Fotografien von Materialien, die nicht ‚dazugehören', oder auch von Dingen, die durch materielle Veränderungen beziehungsweise durch sich wandelnde konservatorische und kuratorische Zugänge in einen uneindeutigen Status geglitten sind. Die Fotos, meist mit einem Smartphone aufgenommen, zeigen prekäre Objekte, die zwischen Zugehörigkeit und Ausschluss oszillieren, die epistemisch scheinbar unproduktiv geworden sind, die sich den Klassifikationsprinzipien ihrer Sammlungen entziehen oder sogar gegen sie wirken. Aus diesen Einsendungen präsentiert das hintere Tableau dieses Heftes eine Auswahl. Ihr widmet sich im Folgenden eine visuelle Lektüre, die sich vom Arrangement der Bilder leiten lässt und dabei innere Bildbezüge offenlegt sowie kontextualisierende Schlüsse zieht.

Anspruch des Projekts war es, durch die Einsendungen die Begriffssilhouette des Musealen Rests weiter zu füllen, Konturen zu schärfen, greif- und visualisierbar zu machen. Die Einsender:innen stellten dazu aus ihrer Praxis heraus die Verbindungen zwischen konkretem Objekt und theoretischem Begriff her. Sie prägten Facetten des Begriffs der Musealen Reste und produzieren ihn insofern (mit). So wurden die Bilder von kurzen und langen Beschreibungen begleitet, die – das zeichnete sich im Verlauf der Zusammenstellung des Tableaus schnell ab – unabdingbar für das Verständnis der spezifischen Ambivalenz eines jeden Gegenstands sind. Im Folgenden wird daher aus den E-Mail-Korrespondenzen zitiert.

Die Fotografie in der oberen linken Ecke des Projekttableaus zeigt mit „Peter Feists Schachteln" einen inzwischen ausgeleerten Kunsthistorikernachlass in der Mediathek der Humboldt-Universität zu Berlin. Bestandteile eines Nachlasses, wie alte Aufbewahrungsbehältnisse, „spalten sich beim Archivieren von den ‚eigentlichen' Objekten – der Bilder, Dias, Schriftstücke – ab, werden aber auch nicht weggeworfen, weil sie Spuren tragen."[3] (Tab. 1) Diese ‚wohlgeordnete Hinterlassenschaft' steht antithetisch einigen Aufnahmen von Unordnungssystemen voran.[4] (Tab. 2–4) Die Gegenstände, die zwischen den Rastern musealer Sammlungsrubriken hindurchfallen, gewinnen durch die Vielzahl der eingesandten Fotos eine Zusammengehörigkeit, die in Kisten und Schachteln ihre eigenen Orte findet. Wäre diesem Konvolut des Aussortierten ein Etikett anzuheften, würde es sich dabei um ein Fragezeichen handeln. Ein solches ragt zwischen Kartons der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin hervor, die bis zum Rand mit abgebro-

 https://doi.org/10.1515/9783110733372-013



1: Karton mit diversen Objekten und Notizzettel mit der Aufschrift „ausgesondert“, eingereicht von Beate Kunst, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Sammlung am Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité.

chenen Armbeugen, Händen und Faltenwürfen gefüllt sind. (Tab. 2) Ein abgeknicktes Blatt in einer Schachtel aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité fragt mit der Aufschrift „Muspäd??“, ob die Dinge womöglich der Museumspädagogik zugeordnet werden können. (Tab. 3) Die Zuschreibung „ausgesondert“ hingegen antwortet in einem anderen Fall sehr konkret mit Deakzession. ↗ **Abb. 1** Die Kartons mit gipsernen Bruchstücken wurden „unter der Treppe in der Modellhalle aufgefunden“;[5] die Schachtel auf der Suche nach museumsinterner Zuordnung befand sich im Büro der Zusenderin.[6] Noch im Prozess des Ausrangierens wird vom Museumspersonal der Versuch unternommen, demjenigen einen Zwischen-Ort zu geben, was seine museale Berechtigung verloren zu haben scheint.

Anders verhält es sich mit den vor Papierwolle überquellenden Transportkisten, in denen „Gemälde der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 1942 evakuiert bzw. historische Baudekorationen eingelagert“ wurden.[7] (Tab. 4) Nun ihrerseits im Kellergewölbe eingelagert, sind sie Zeugnis der Historizität des Museumsbetriebs – ein musealer Bestand zweiter Ordnung. Ähnliches geschah einem Tisch, der im Jahr 1992, nachdem er „bis zu diesem Zeitpunkt als Ausstellungsvitrine in den Depots des Historischen Museums Basel lagerte, als ‚Tisch im Stil Louis XVI‘ inventarisiert“ wurde, aktuell aber wieder als Ausstellungsvitrine fungiert.[8] (Tab. 6) Diesem musealen Bedeutungsverlust steht die Objektbiografie der Rattanpuppen aus dem MARKK Museum am Rothenbaum in Hamburg gegenüber. (Tab. 10) Seit der Anfangszeit des Museums wurden sie als Ausstellungsrequisiten verwendet, gerieten dann aber durch die Modernisierung von Ausstellungsfigurinen in Vergessenheit. Kürzlich erlebten sie wieder eine Statusaufwertung, indem man sie im Zuge des Aufbaus der Sammlung Museumsgeschichte „regulär als Objekte inventarisierte“.[9] Einen turbulenten Lebensweg zwischen Auf- und Abwertung hat ein Eintrittskartenspender hinter sich, den der technische Fortschritt zunächst nutzlos machte. (Tab. 9) Zwar wurde er 2019 kurzzeitig als Ausstellungsobjekt in die Jubiläumsausstellung der Hamburger Kunsthalle aufgenommen, erhielt danach jedoch nicht den Status eines Sammlungsobjekts. Seine institutionelle Migration von der Museumshalle ins Depot, in den Ausstellungsraum und die anschließende Rückkehr in die musealen Hinterräume zeugt vom Museum als ‚Doppelagenten‘: Produktiv und archivarisch zugleich, bewahrt es bisweilen seine eigenen Reste und sammelt sich insofern selbst.

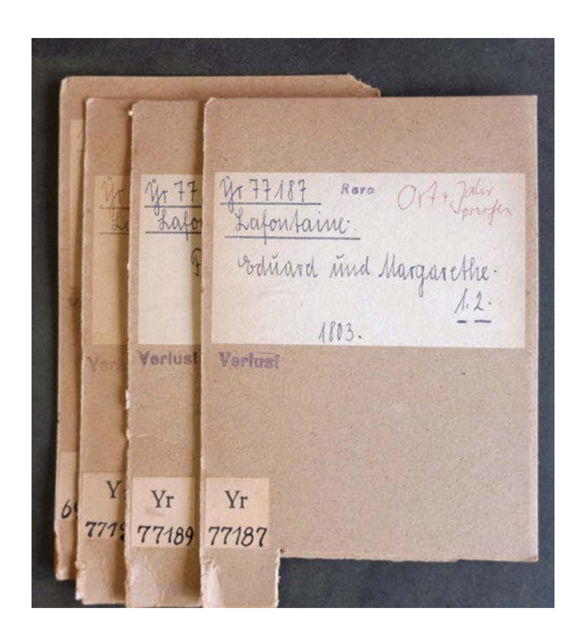
Im Zentrum der linken Hälfte des Tableaus steht der Blick in einen Bibliotheksgang der Historischen Sammlung des Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrums. (Tab. 5) Hier markieren sogenannte Verlustpappen dauerhaft abwesende Bestände, teils Kriegsverluste. Sie sind die Materialisierung eines Konjunktivs: ‚Dieses Buch hätte sich hier befunden.‘ Im unmittelbaren Nebeneinander mit dem tatsächlichen Bibliotheksbestand sind die Pappen als Museale Reste im Tableau einzigartig. Sie sind ein ver-

gegenständlichter Index des letzten Stadiums (materieller) Vergänglichkeit, dem vollständigen Verlust. Mit verblassten violetten Stempeln verweisen sie auf die Funktion ihrer selbst. ↗ **Abb. 2** Diese paradoxe Existenz ist zugleich Ausdruck eines archivarischen Verlangens, selbst das Unwiederbringbare in die Bestandspräsentation einzugliedern. Da die säurehaltigen Verlustpappen aber die Degeneration der benachbarten Bestände beschleunigen, wurde 2020 ein Prozess der Nachbearbeitung begonnen – selbst ein aufwendiger „Verlust-Geschäftsgang".[10]

Fragen nach der Zeitlichkeit betreffen auch künstlerische Werke und ihre technischen Bedingungen. Für die Installation *President Profile* (1979) von Sherrie Levine wird ein Kleinbild-Diapositiv dauerhaft auf die Ausstellungswand projiziert. Die enorme Hitze, die klassische Projektoren entwickeln, führt zur Veränderung des Materials und zur „Vergänglichkeit des Sichtbaren",[11] sodass das Dia nach einigen Tagen in der Ausstellung ausgetauscht werden muss.[12] (Tab. 7) Mit der Zeit wird selbst die Technik, welche als Teil eines Kunstwerks vom Museum erworben wurde, aufgrund der Digitalisierung obsolet. So verhält es sich mit den zwei 16-Millimeter-Filmprojektoren, die in Absprache mit dem Künstler nicht mehr für die Präsentation der Filme genutzt werden, weil diese mittlerweile in Form einer digitalen Projektion präsentiert werden. (Tab. 8) Beide Abbildungen sind Beispiele für den ephemeren Status technischer Apparate in Museen und die besondere Fragilität von Kunstwerken, die zeitbasierte Medien einsetzen.

Die Schnappschüsse des Ticketspenders und der Diapositive eint neben der Statuszuweisung als Rest aufgrund technisch-medialer Fortentwicklung ein weiteres Merkmal: die physische Präsenz des Museumspersonals. Indem sie Objekte in ihren Händen halten, verweisen die Mitporträtierten darauf, dass die individuelle Handhabung neben dem institutionellen Auftrag den Status, Ort und Zustand von Objekten stets mitbestimmt.

Eine persönliche Perspektive prägt auch das erste Bildpaar der rechten Seite des Tableaus. Auf einem Stuhl aufgebockt und von schräg



2: Verlustpappen zur Markierung fehlender Bestände, eingereicht von Yong-Mi Rauch, Leiterin der Abteilung Historische Sammlungen an der Universitätsbibliothek, Humboldt-Universität zu Berlin.

einfallendem Licht verschattet, präsentiert sich ein Gerippe. (Tab. 11) Es „befindet sich in einem alten Karton voller Stockflecken, hat einen Zettel im Maul und liegt auf einem Schwangerschaftskalender".[13] Das Skelett wurde vor vielen Jahren auf dem Fahnenboden des Berliner Museums für Naturkunde gefunden. Um „einen Blick in die Vergangenheit und die Geschichte des Museums"[14] zu bewahren, wurde das Skelett professionell fotografiert: Der Deckel des Kartons wurde entfernt, der Zettel aus dem Maul genommen, der linke Vorderlauf des Tieres re-arrangiert. (Tab. 12) Inhalt und Karton wurden gleichmäßig ausgeleuchtet und erscheinen nun fahlgrau statt gelblich. Das Kalenderblatt wurde gewendet. Auf der dadurch sichtbar gewordenen Rückseite des fleckigen Papiers wird das Skelett mit blauem Buntstift identifiziert und datiert: „hund mai 1922". Was vorher als zusammenhanglose Beigabe erschien, wird zur Exponatplakette und zum Inventarblatt zugleich. Es leistet die Übersetzung vom Ding

zum (musealen) Objekt,[15] die auch in den Unterschieden der beiden Aufnahmen, zwischen Schnappschuss und Inventarfotografie, zutage tritt. Tobias, so taufte Jutta Helbig den Hund, ist nicht inventarisiert. Seine Sammlungszugehörigkeit ist ungeklärt, denn „[s]o recht will sich ihm niemand annehmen".[16] Der Museale Rest schillert zwischen Umgang und Nicht-Umgang. Wo nicht verdrängt, weisen ihm Akteur:innen schützenden Ding- oder Objektstatus zu.

Die fleischig anmutenden Wachsreste von Anish Kapoors Installation *Shooting into the Corner* (2008/09) im Wiener Museum für angewandte Kunst (MAK) legen in ihrer Tableau-Nachbarschaft zum Gerippe das Thema von Verwesung und Konservierung nahe, werfen aber gänzlich andere Fragen des restauratorischen und konservatorischen Umgangs mit Exponaten auf. (Tab. 13) Das karmesinrote Wachs, Überbleibsel eines prozessualen Kunstwerks, fordert mit seiner riesigen Masse von mehr als 20 Tonnen einen besonderen Status im musealen Kontext ein – und die Methoden des Bewahrens heraus.

Im Kunstinstituut Melly in Rotterdam verblieben ein Schmetterling und ein Stück Verdunklungsfolie als Überreste einer vorherigen Raumfunktion am Fenster. (Tab. 14) Nachdem ein Teil der Ausstellungsräume 2017 zu einem Archiv umgebaut worden war, in dem bei Tageslicht gearbeitet werden sollte, wurde die Folie nur dort nicht entfernt, wo sie den ebenfalls hinterbliebenen Schmetterling umrahmt. Dem Kontext seiner Ausstellung und dem öffentlichen Blick entzogen, wurde das Insekt so zum „most fragile and unarchivable item in the institute".[17]

Der Prozess der Statuswandlung des Schmetterlings vom Objekt zum Ding vollzog sich aufgrund äußerer Umstände und nicht ob materieller Veränderungen. Ebenfalls von außen bestimmt, in diesem Fall durch Wertzuschreibung, veränderte sich der Status eines Gemäldes vom Kunstwerk zur bloßen Leinwand ohne jegliches sichtbare Indiz (Tab. 18): Als ‚echter' Max Beckmann in die Sammlung des Bröhan-Museums aufgenommen, wurde es nach Aberkennung der Urheberschaft prompt in die „Schmuddelecke ‚Fälschungen und Fehlkäufe'" des Depots degradiert – allerdings nicht aus diesem entfernt.[18] Diese Degradierung rückt es nah an eine aus dem Rahmen geschnittene Leinwand, die als Teil eines Bündels von Fotografien in den Besitz des Kunsthistorikers Friedrich Tietjen kam. (Tab. 20) Das „rätselhafte Ding", über das Tietjen keinerlei Informationen hat, „stört seitdem".[19]

Mit einem ähnlichen Fall ist Julian Windmöller am Deutschen Optischen Museum in Jena konfrontiert. Bei der Klistierspritze könne es sich nur um einen „‚Beifang' aus der Übernahme eines größeren Konvoluts" handeln.[20] (Tab. 17) Jeglichem Zusammenhang entrissen, ist die Spritze in seinen Augen ein „Objekt in der Schwebe".

Das Fehlen oder Abhandenkommen der Zuschreibung von Autor:innenschaft erweist sich als maßgeblich für die Wert- oder Geringschätzung zu archivierender oder auszustellender Objekte. Auch der Stellenwert eines Sammeltellers mit dem Konterfei Thomas Manns im Archiv des Buddenbrookhauses steht in dieser Hinsicht zur Disposition. (Tab 19) Handelt es sich bei dem Massenprodukt um ein Archivale mit Originalitätswert? Die Porträtzeichnung sähe einer Skizze von Max Liebermann ähnlich, „ob sie aber für diesen Zweck übertragen/abgezeichnet und rechtmäßig in auf [sic!] diesen Stücken verwendet wurde", sei zu bezweifeln.[21]

Im Falle von Kurt Tucholskys „Zippi", einer einst aufblasbaren Gummipuppe, die durch Drücken zum Lachen gebracht werden konnte, ist die Zuordnung in die Sphäre der Memorabilia eindeutig. (Tab 15) „Längst nicht mehr ausstellbar, geschweige denn aufblasbar", liegen ihre traurigen Überreste nun in einer Pappschachtel.[22] Im Rahmen einer Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach wurde 2019 deshalb nur eine Fotografie präsentiert, in der aber abgebrochene Teile und die umliegenden Brösel porösen Gummis – Zeichen des Verfalls – wegretuschiert worden sind. (Tab 16) Drei größere Stückchen des vormals womöglich spitzen roten Hutes fehlen ebenso wie die gesamte rech-

te Schulter der Puppe. In der Retusche leuchtet Zippi in sattem Gelb. Auch die Bemalung im Gesicht der Figur tritt auf der Ausstellungsfotografie kontrastreicher hervor und trägt zu dem Eindruck bei, dass diese Darstellung Zippi eben nicht wie einen Rest im Sinne des Abfalls oder Ausschusses erscheinen lassen möchte, obwohl sie doch genau das ist, nämlich eine musealisierte persönliche Hinterlassenschaft. Die Restwerdung des Einen bedingt hier die Musealisierung des Anderen.

Die Sorge um angemessene Darstellungsweisen Musealer Reste trieb fast alle Einsender:innen um. In ihren E-Mails boten sie an, ‚noch bessere' Bilder zu schicken oder sie entschuldigten sich dafür, dass es sich ‚nur' um ein Handyfoto handele. In den zweifachen Abbildungen des Zippis oder des Hundes Tobias werden formalästhetische Ansprüche an die Repräsentation des Rests deutlich.

Die wiederkehrende Frage der Zuschreibung von Attributen wie Authentizität oder Originalität spielt für die letzten drei Bilder des Tableaus eine zentrale Rolle. Die Münz- und Medaillenabdrücke aus dem Historischen Museum Basel wurden zu „Forschungszwecken, zur Identifizierung und als Massnahme zum Erhalt des Wissensgehalts" angefertigt.[23] (Tab 22) Trotzdem wurden sie selbst nicht inventarisiert, sondern stellen „quasi das Zubehör zum Original dar, ohne diesen Status zu erhalten".[24] Gleicher Natur ist das fotografische Negativ zur Linken des Münzabdruckskonvoluts. Die entrückte menschliche Silhouette ist als „photographic test to work the backgrounds in the final portrait" essenzieller Teil des künstlerischen und technischen Schaffensprozesses des spanischen Fotografen Jalón Ángel.[25] (Tab 21) Das Archiv des Künstlers enthält viele solcher Probeaufnahmen, die zwar aus der Hand des Künstlers stammen, aber als „discards" gelten.[26] Obgleich sie unabdingbar sind auf dem Weg zum finalen Werk, verlieren sie ihren Wert in dem Moment, in dem dieses schließlich zustande kommt. Die Prozesshaftigkeit der Restwerdung ist hier gleichermaßen eklatant wie schon beim ‚durchbrennenden' Dia.

Schließlich zeigt in der unteren rechten Ecke des Tableaus die Abbildung mit dem im Historischen Museum Basel gelagerten Arsenal von über 150 Helmen eine letzte Ausdifferenzierung eines „Zubehörs zum Original". (Tab. 23) In diesem Fall verläuft die Trennlinie von inventarisiertem Sammlungsobjekt und Musealem Rest als Über- oder Ausschuss nicht entlang von Autor:innenschaft. Vielmehr war die schiere Quantität der im 19. Jahrhundert aus dem Zeughaus übernommenen Helme ausschlaggebend für die Inventarisierung von nur etwa der Hälfte der sogenannten Morione. Ähnlich wie die Objekte auf der gegenüberliegenden Seite des Tableaus trat die andere Hälfte der Helme die Migration durch das Museum an. Sie dienten „der Inszenierung der Ausstellung im 1894 eröffneten Historischen Museum".[27] Dennoch erfuhren beide Konvolutshälften über die Zeit dieselbe konservatorische Behandlung. Dieser Gleichbehandlung folgte mittlerweile auch die offizielle Statusangleichung, indem auch die übrigen Helme als Sammlungsobjekte nachinventarisiert wurden.

Die im Projekttableau versammelten Bilder zeugen von einer Vielfalt von Dingen, Objekten und Materialien, deren komplexe Schwebezustände erst anhand ihrer Geschichten und Hintergründe begreifbar werden. Mit den Einsendungen rückt das Randständige in den Blick: In den detailreichen Spezifika der einzelnen Biografien lassen sich wiederkehrende Themen finden, die Zustand und Bedeutung eines Gegenstandes in seiner Musealen Restwerdung maßgeblich prägen, wie Authentizität und Originalität, institutionelle Einbindung oder (Dys-)Funktionalität. Für alle bestimmend ist aber ihre Zeitlichkeit. Wie Sharon Macdonald in ihrem Beitrag in diesem Band schreibt: „At the least, residues remind of process and time passing; they bore witness to there being a history to the present state."[28] In Musealen Resten werden die Historizität der Institution Museum, die Vergänglichkeit des Materials und die Endlichkeit der Dinge und Anschauungen erkennbar. Da jene gleichermaßen auch durch Museale Reste erkennbar sind, stellen sie ihre Resthaftigkeit zur Disposition.

1 Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
2 Für die Vermittlung zahlreicher Einsendungen danken wir Nina Samuel.
3 Korrespondenz: Georg Schelbert, Leiter der Mediathek, Institut für Kunst- und Bildgeschichte.
4 Die Tableaus sind nicht unbedingt von links nach rechts zu betrachten – im Gegenteil sei dazu eingeladen querzulesen. Aufgrund ihres Arrangements auf einer Buchdoppelseite folgt dieser Text jedoch der Schriftrichtung des Bandes: Die Bilder werden clusterweise besprochen, links oben beginnend und rechtsunten endend.
5 Korrespondenz: Veronika Tocha, Kuratorin, Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin.
6 Korrespondenz: Beate Kunst, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Sammlung am Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité.
7 Korrespondenz: Pia Müller-Tamm, Direktorin, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
8 Korrespondenz: Anne Hasselmann, Kuratorische Assistentin, Historisches Museum Basel.
9 Korrespondenz: Bernd Schmelz, Kurator für Europa und Sibirien, MARKK Museum am Rothenbaum, Hamburg.
10 Korrespondenz: Yong-Mi Rauch, Leiterin Historische Sammlungen, Universitätsbibliothek, Humboldt-Universität zu Berlin.
11 Korrespondenz: Kristof Efferenn, Medienrestaurator, Museum Ludwig, Köln.
12 Diese Form des Ablebens macht es notwendig, frühzeitig präzise Absprachen mit Künstler:innen über die genaue Rolle und Funktion des Mediengebrauchs in ihrem Werk und über dessen Ersetzbarkeit zu treffen.
13 Korrespondenz: Jutta Helbig, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Museum für Naturkunde, Berlin.
14 Ebd.
15 Peter Geimer diskutiert solche Übersetzungsprozesse entlang der Leitfragen, unter welchen Umständen Zeug zum Zeugnis wird und wie(so) sich bedeutungsgeladene Dinge unversehens auch wieder entladen können. Vgl. Peter Geimer: Über Reste. In: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 109–118.
16 Ebd.
17 Korrespondenz: Marjolijn Kok, Archivarin, Kunstinstituut Melly, Rotterdam.
18 Korrespondenz: Anna Grosskopf, Kuratorin, Bröhan-Museum, Berlin.
19 Korrespondenz: Friedrich Tietjen, Kurator, Stiftung Reinbeckhallen, Berlin.
20 Korrespondenz: Julian Windmöller, Wissenschaftlich-kuratorischer Mitarbeiter, Stiftung Deutsches Optisches Museum, Jena.
21 Korrespondenz: Birte Lipinski, Museumsleiterin Buddenbrookhaus, Lübeck.
22 Korrespondenz: Heike Gfrereis, Stabsstelle „Literatur im öffentlichen Raum“, Deutsches Literaturarchiv Marbach.
23 Korrespondenz: Hasselmann (s. Anm. 8).
24 Ebd.
25 Korrespondenz: Pilar Irala-Hortal, Direktorin des Jalón Ángel Archive, Saragossa.
26 Ebd.
27 Korrespondenz: Hasselmann (s. Anm. 8).
28 Sharon Macdonald: Sighting the dust. Attending to the museum through its residues, S. 14 in diesem Band.

Bildnachweis

Titelbild und Umschlag: © Christopher Li (siehe S. 31, Abb. 1).

Editorial: © 2022 Studio Otero-Pailos.

Macdonald: 1: Foto: Manuel Martagon. © 2016 The Museum of Modern Art. **2:** © 2022 Michelle Mantel. **3:** © 2022 Estefania Landesmann. **4:** © Michael Pfisterer. **5:** © Clemens Winkler, Skander Hathroubi. **6:** © Clemens Winkler.

Li: 1: © Christopher Li.

Grünfeld, DeSilvey: 1: © 2020 Peter Stanners. **2+3:** © 2021 Sara Valle Rocha.

Caviezel: 1–13+16–18+23+24+26: © 2021/2022 Flavia Caviezel. **19–22+25:** © 2021/2022 Analysis Lab Bern. **14:** © 2021 Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte (SKKG) Winterthur.

Kowal: 1+2: © Museum Victoria. **3:** © Emma Kowal.

Malanski: 1–8: © Andrea Malanski.

Matyssek: 1: Aus: Uta M. Reindl: Kunstmaschine Archiv. Mit Zetteln, Kisten und Regalen auf dem Weg zu Fluid Boxes. In: Kunstforum International, 2022, Bd. 280, S. 87. **2:** https://arterritory.com/en/conversations_with-collectors/conversations_with-collectors/13285-art_is_always_a_question_for_me/ (Stand 3/2022). **3:** https://artviewer.org/etwas-mehr-als-arbeit-at-kunstverein-gottingen/ (Stand 3/2022). **4:** https://whitney.org/events/spotlight-tour20162017-kim-kline (Stand 3/2022). **5:** https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/die-sammlungen-the-collections-les-collections-christoph-buechel/ (Stand 3/2022).

Gräfe: 1: Aus: Stephen A. Marshall, Neal L. Evenhuis: New species without dead bodies: a case for photo-based descriptions, illustrated by a striking new species of *Marleyimyia* Hesse (Diptera, Bombyliidae) from South Africa. In: Zookeys, 2015, 5. Oktober (525), S. 122.

Lowe, Smith: 1: © Philipp Allison. **2+3:** © Ferdinand Saumarez Smith, Factum Foundation for Digital Technology in Preservation. **4:** © Oak Taylor Smith, Factum Foundation for Digital Technology in Preservation.

Egger, Hoffmann, Militz, Nasyrova: 1: © Beate Kunst, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. **2:** © Anna Lukasek, Humboldt Universität zu Berlin.

Bildtableau I: 1: © Nina Samuel. **2:** Gemeinfrei. **3:** Gemeinfrei. **4:** © Henry Babbage. **5:** © Nina Samuel. **6:** © Stefan Geismeier, Staatliche Museen zu Berlin. **7:** © Andrea Malanski. **8:** Gemeinfrei. **9:** © Berliner Festspiele/Immersion, Foto: Eike Walkenhorst. **10:** © Navena Widulin. **11:** Georgios Toubekis, Michael Jansen, Matthias Jarke, CC-BY 4.0. **12:** © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Unbekannter Fotograf, Public Domain Mark 1.0. **13:** © Staatliche Museen zu Berlin – Vorderasiatisches Museum, Foto: Olaf M. Teßmer. **14:** © Richard Levine / Alamy Stock Photo **15:** © Stiftung Berliner Schloss – Humboldt Forum **16:** © Museum für Naturkunde Berlin, Foto: Hwaja Götz. **17:** © Bristol City Council. **18:** Caitlin Hobbs, CC-BY 3.0. **19:** © IMAGO / United Archives International.

Bildtableau II: 1: © Georg Schelbert, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, HU Berlin. **2:** © Veronika Tocha, Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin. **3:** © Beate Kunst, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. **4:** © Pia Müller-Tamm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. **5:** © 2022 Anna Lukasek Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin, Historische Sammlungen. **6:** © Historisches Museum Basel, Foto: Philipp Emmel. **7:** © Kristof Efferenn, Museum Ludwig Köln. **8:** © Kristof Efferenn, Museum Ludwig Köln. **9:** © Ute Haug, Hamburger Kunsthalle. **10:** © Museum am Rothenbaum (MARKK), Hamburg, Foto: Jens Krause. **11:** © Jutta Helbig, Museum für Naturkunde Berlin. **12:** © Museum für Naturkunde Berlin, Foto: Carola Radke. **13:** © MAK – Museum für Angewandte Kunst, Wien, Foto: Marlies Wirth. **14:** © Kunstinstituut Melly, Rotterdam, Foto: marjolijn kok. **15:** © Deutsches Literaturarchiv Marbach. **16:** © Deutsches Literaturarchiv Marbach. **17:** © Deutsches Optisches Museum, Jena. **18:** © Anna Grosskopf, Bröhan Museum, Berlin. **19:** © Archiv Buddenbrookhaus Lübbeck. **20:** © Archiv Friedrich Tietjen. **21:** © Archivo Jalón Ángel (Grupo San Valero). **22:** © Historisches Museum Basel, Foto: Anne Hasselmann. **23:** © Historisches Museum Basel, Foto: Anne Hasselmann.



1


2


3


4

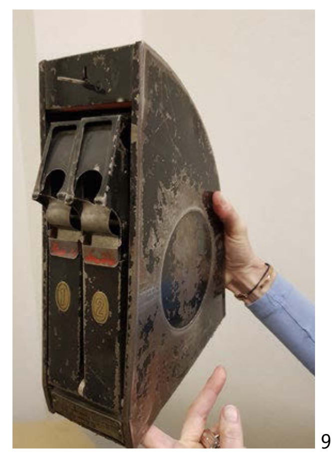


5


6

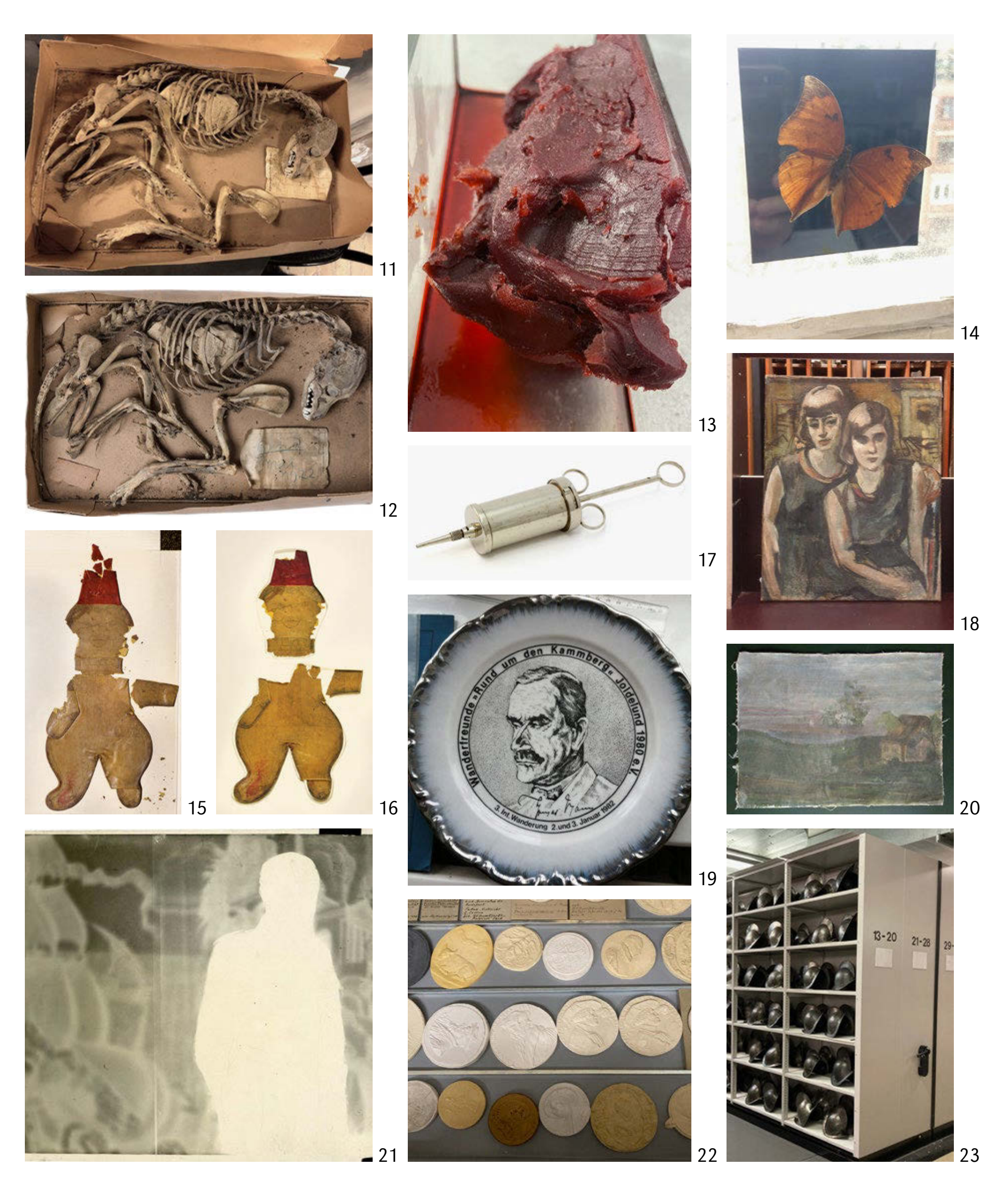

7


8


9


10

1: Leere Schachteln des Bildarchivnachlasses des Kunsthistorikers Peter Feist, eingereicht von Georg Schelbert, Leiter der Mediathek des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin. **2:** Historische Modellteile und Bruchstücke von Gipsmodellen, eg. v. Veronika Tocha, Kuratorin, Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin. **3:** Karton mit diversen Objekten und Notizzettel, eg. v. Beate Kunst, Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. **4:** Historische Transportkisten, in denen 1942 Gemälde der Kunsthalle Karlsruhe evakuiert wurden, eg. v. Pia Müller-Tamm, Direktorin der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. **5:** Verlustpappe zur Markierung fehlender Bestände, eg. v. Yong-Mi Rauch, Leiterin der Abteilung Historische Sammlungen an der Universitätsbibliothek, Humboldt-Universität zu Berlin. **6:** Tisch und Ausstellungsvitrine, Inventarnummer HMB, Inv. 1992.9., eg. v. Anne Hasselmann, Assistenzkuratorin, Historisches Museum Basel. **7:** Ausstellungskopien eines Dias des Werks President Profile (1979) der Künstlerin Sherrie Levine, eg. v. Kristof Efferenn, Medienrestaurator, Museum Ludwig, Köln. **8:** Zwei 16-Millimeter-Filmprojektoren, ehemals Bestandteil einer künstlerischen Arbeit, eg. v. Kristof Efferenn. **9:** Historischer Eintrittsticketspender, eg. v. Ute Haug, Hamburger Kunsthalle. **10:** Rattanpuppen im Depot, eg. v. Bernd Schmelz,



MARKK Museum am Rothenbaum Hamburg. **11:** Hundeskelett „Tobias“ vom Fahnenboden, eg. v. Jutta Helbig, Cultural Heritage & Monument Protection, Generaldirektion, Museum für Naturkunde Berlin. **12:** Professionelle Fotografie des Hundeskeletts „Tobias“. **13:** Wachsreste von Anish Kapoors Shooting into the Corner, 2009, eg. v. Marlies Wirth, Kuratorin, MAK – Museum für Angewandte Kunst, Wien. **14:** Übriggebliebener Schmetterling einer Ausstellung, eg. v. marjolijn kok, Archivarin, Kunstinstituut Melly, Rotterdam. **15:** Aufblasbare Gummipuppe „Zippi“ von Kurt Tucholsky, eg. v. Heike Gfrereis, Deutsches Literaturarchiv Marbach. **16:** Retuschierte Version des „Zippi“, eg. v. Heike Gfrereis. **17:** Klistierspritze, eg. v. Julian Windmöller, Deutsches Optisches Museum, Jena. **18:** Gefälschtes Max Beckmann-Gemälde, eg. v. Anna Grosskopf, Kuratorin, Bröhan-Museum, Berlin. **19:** Sammelteller mit dem Konterfei Thomas Manns, eg. v. Birte Lipinski, Museumsleiterin, Buddenbrookhaus Lübeck. **20:** Aus dem Rahmen geschnittene Leinwand, eg. v. Friedrich Tietjen, freier Kurator und Kunsthistoriker, Leipzig/Berlin. **21:** Testfotografie von Jalón Ángel, eg. v. Pilar Irala Hortal, Direktorin des Archivo Jalón Ángel, Saragossa. **22:** Gips- und Gummiabgüsse von Münzen und Medaillen, eg. v. Anne Hasselmann. **23:** Konvolut historischer Helme im Depot des Historischen Museums Basel, eg. v. Anne Hasselmann.

Autorinnen und Autoren

Flavia Caviezel
Principal Investigator/Senior Researcher, Dozentin und Leiterin Weiterbildung am Institut Experimentelles Design und Medienkulturen/Critical Media Lab, Hochschule für Gestaltung und Kunst der Fachhochschule Nordwestschweiz

Prof. Dr. Caitlin DeSilvey
Professor of Cultural Geography, Environment and Sustainability Institute, University of Exeter Cornwall, UK

Marie Egger
Studentische Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik und am Exzellenzcuster Matters of Activity der Humboldt-Universität zu Berlin

Lorenzo Gineprini
Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und Kollegiat der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne (Universität zu Köln)

Sophia Gräfe
Kultur- und Medienwissenschaftlerin, seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Heisenberg-Projekts Transdisziplinäre Netzwerke des Medienwissens, Philipps-Universität Marburg

Prof. Dr. Martin Grünfeld
Assistant Professor in Metabolic Science in Culture, Medical Museion and the Center for Basic Metabolic Research, Copenhagen Universität

Raphael Hoffmann
Humboldt Universität zu Berlin

Prof. Dr. Emma Kowal
Alfred Deakin Professor of Anthropology and Deputy Director of the Alfred Deakin Institute for Citizenship and Globalisation, Deakin University, Melbourne, Australia

Dr. Christopher Li
Sammlungsleiter und Kustos am Lautarchiv/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin

Adam Lowe
Director, Factum Foundation for Digital Technology in Preservation

Prof. Dr. Sharon Macdonald
Direktorin des Helmholtz-Zentrums für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin, Principal Investigator am Exzellenzcluster Matters of Activity

Andrea Malanski
Sweden-based designer with a research focus on design processes and tools within heritage practices

Prof. Dr. Angela Matyssek
Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt moderne und zeitgenössische Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Dresden

Marlene Militz
Studentische Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik und am Exzellenzcuster Matters of Activity der Humboldt-Universität zu Berlin

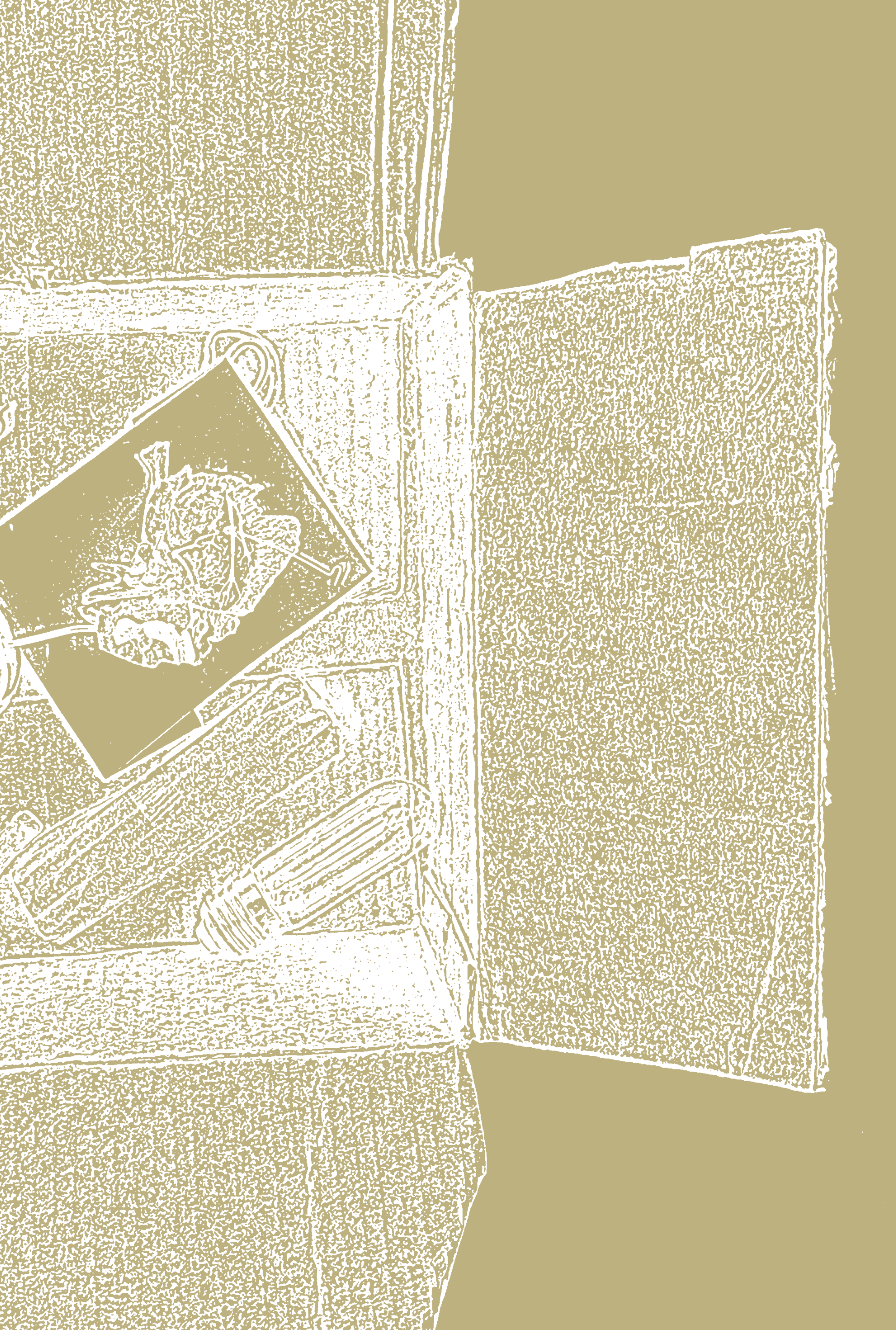
Ana Nasyrova
Studentische Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Das Technische Bild am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin/Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik

Dr. Nina Samuel
Projektleiterin der Forschungsgruppe Object Space Agency am Exzellenzcluster Matters of Activity. Image Space Material der Humboldt-Universität zu Berlin

Felix Sattler
Leitender Kurator für das Tieranatomische Theater der Humboldt-Universität zu Berlin

Dr. Ferdinand Saumarez Smith
Project manager, Factum Foundation for Digital Technology in Preservation.

Dr. Nina Wiedemeyer
Kuratorin, Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Berlin



Die Publikation wird ermöglicht durch das Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und den Exzellenzcluster „Matters of Activity. Image Space Material“, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2025 – 390648296.







Redaktion
Katja Müller-Helle, Paul Brakmann, Lea Hilsemer, Marie Egger,
Raphael Hoffmann, Marlene Militz, Ana Nasyrova
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für Kunst- und Bildgeschichte
Forschungsstelle am HZK: Das Technische Bild
Sitz: Georgenstr. 47, 10099 Berlin
bildwelten@hu-berlin.de

Tableaus
Marie Egger, Raphael Hoffmann, Marlene Militz, Ana Nasyrova

Lektorat
Rainer Hörmann, Elizabeth H. Stern

Layout und Umschlag
Andreas Eberlein

Satz
aroma, Berlin

Druck und Bindung:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISBN 978-3-11-073824-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-073337-2

https://doi.org/10.1515/9783110733372



Library of Congress Control Number: 2022948390